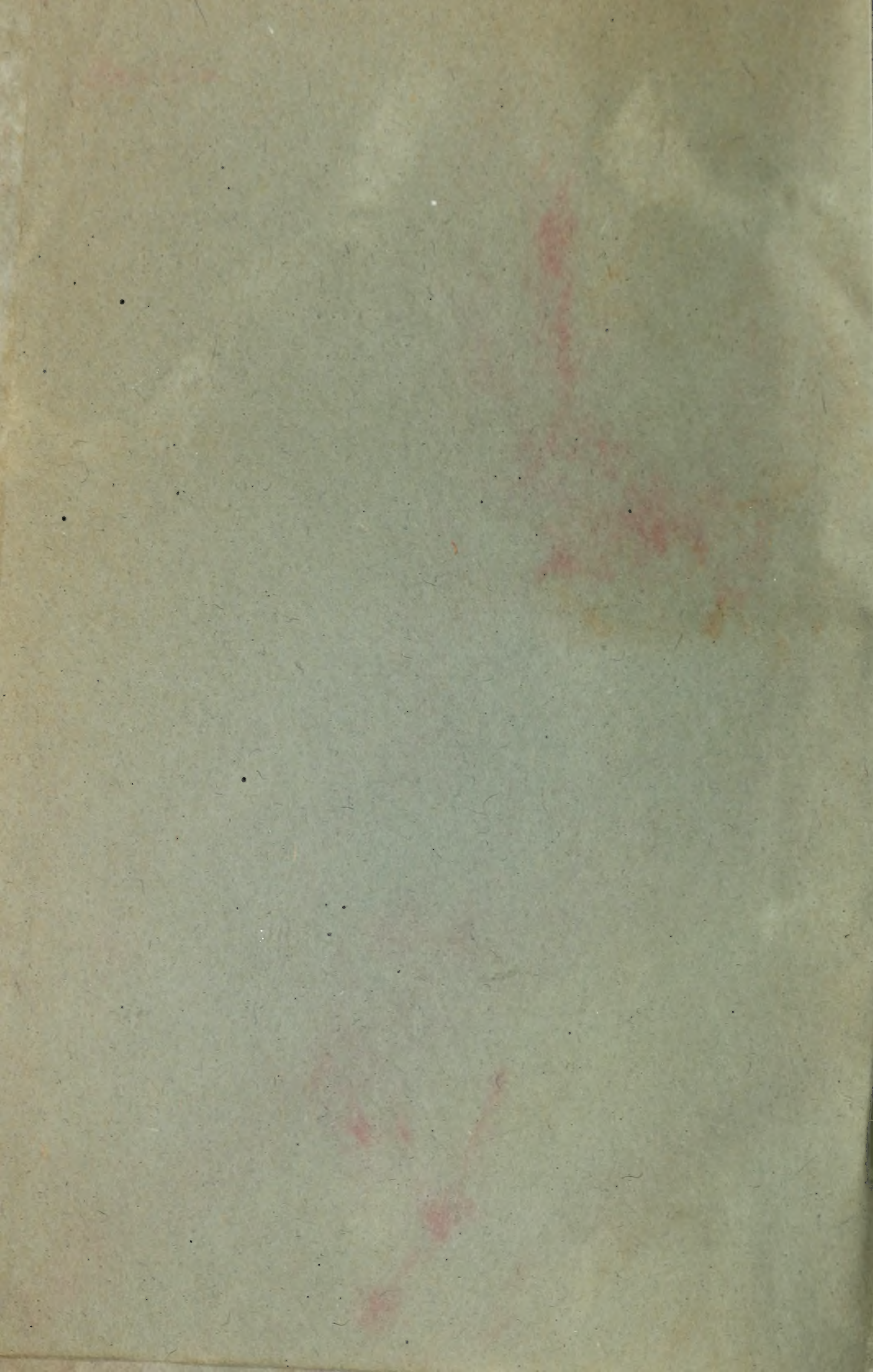








HISTORIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA

Libros publicados por la Cooperativa Editorial "Buenos Aires"

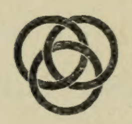
I—FERNÁNDEZ MORENO.—*Ciudad.*
II—HORACIO QUIROGA.—*Cuentos de Amor de Locura y de Muerte.* (Segunda Edición).
III—CARLOS IBARGUREN.—*De nuestra tierra.*
IV—MANUEL GÁLVEZ.—*La sombra del convento* (novela).
V—ERNESTO MARIO BARREDA. — *Las rosas del mantón* (Andanzas y emociones por tierras de España).
VI—CARLOS MUZZIO SÁENZ-PEÑA.— Versión castellana de *La cosecha de la fruta* de Tagore (2a. edición).
VII—ARTURO CAPDEVILA.—*El libro de la noche.*
VIII—RICARDO JAIMES FREYRE.—*Los sueños son vida.*
IX—LUISA ISRAEL DE PORTELA.—*Vidas tristes* (2a. edición).
X—PEDRO MIGUEL OBLIGADO.—*Gris*
XI—MARIO BRAVO.—*Canciones y Poemas.*
XII JUAN CARLOS DÁVALOS. -*Salta.*
XIII—ALFONSINA STORNI.—*El dulce daño.*
XIV—ALVARO MELIÁN LAFINUR.— *Literatura contemporánea.*
XV—JOSÉ LEON PAGANO.—*El santo, el filósofo y el artista.*
XVI—ARTURO CAPDEVILA.—*Melpómene.*
XVII—BENITO LYNCH.—*Raquela* (novela)
XVIII—ARTURO BUNGE.—*Polémicas.*
XIX—CARLOS CORREA LUNA.—*Don Baltasar de Arandia.*
XX—HORACIO QUIROGA.—*Cuentos de la selva.*
XXI—DELFINA BUNGE DE GÁLVEZ.—*La nouvelle moisson.*
XXII—JUAN ALVAREZ.—*Buenos Aires.*
XXIII—MARIANO ANTONIO BARRENECHEA.—*Historia estética de la música.*

PRÓXIMAMENTE

XXIV—MARCO M. AVELLANEDA — *Del Camino andado* (Economía Social Argentina).

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA

HISTORIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA



1918

"BUENOS AIRES"
Cooperativa Editorial Limitada
Avenida de Mayo 791

AGENCIA GENERAL DE
LIBRERIA Y PUBLICACIONES
Rivadavia 1573

DEL AUTOR

Un Pensador Francés: *Remy de Gourmont*
Edición de la Revista Nosotros.
Titta Ruffo. Notas de Psicología Artística
Edición de la Revista Música.
Ricardo Wagner, el wagnerismo y "Tristan e Iseo".
Edición de la Revista Nosotros.
Ensayo sobre Federico Nietzsche. Edición de la Revista Nosotros.
Agotado.
Música y Literatura. Edición Prometeo. Valencia.
Estética de la Música. Edición de la Revista de la Universidad de Buenos Aires. *Agotado.*
Dostojewsky. Edición del autor. *Agotado.*

DE PROXIMA PUBLICACION

El Escepticismo Contemporáneo (*Estudios sobre el siglo XIX*).

EN COLABORACIÓN CON JOSÉ BERNABÉ RÚA

Manual de Historia de las Civilizaciones Antiguas (*Oriente y Grecia*).

DEDICATORIA

A la memoria de mi querido hermano Doctor Pablo Barrenechea.

M. A. B.

ADVERTENCIAS

El Ensayo de Estética Musical que presento al público es una obra incompleta e imperfecta comparada a la obra que me propuse hacer. Para concluirla tal cual la imaginé me han faltado los ocios necesarios. He pensado, además, que habría hallado dificultades insuperables para editarla, si hubiera adquirido la obra toda la extensión que quise darla en un principio.

Tal vez en mi libro no han sido desarrollados o dilucidados con suficiencia ciertos puntos históricos, para comprobar o ejemplificar de cabal manera mis particulares opiniones estéticas, sustentadas en la parte teórica, pero para conseguirlo, repito, hubiera tenido que dar a la Parte Histórica un desenvolvimiento mucho mayor.

Como entre nosotros no existe propiamente crítica musical, y como la parte histórica y filosófica del arte, tan necesaria a la formación de buenos artistas, es completamente desdeñada en nuestros Conservatorios particulares, he creído que mi obra aparece en momento oportuno y propicio. Tanto más que no existe en lengua castellana una buena Historia de la música, ni en francés un libro popular que la supliera. Y si los hay, no los conozco.

Las mil y pico de páginas que forman la *Estética della Música* del profesor Amintore Galli, están plagadas de términos y ejemplos técnicos, que las hacen inadaptables a una difusión verdaderamente popular, a lo que también se oponen el método y el plan de la obra.

No encierra mi libro a todos los hechos y a todos los autores de la historia musical. Mi deseo (aparte del fin

teórico y filosófico de la obra), es suministrar a mis lectores una *información estética* sobre los grandes movimientos del arte músico, y contribuir así a la formación de su criterio personal, enterándoles de lo que es necesario para hablar con acierto de las obras y de los autores más eminentes de un arte que apasiona hoy a todo el mundo.

Algunos capítulos de la Parte Histórica, los puramente informativos, han sido compuestos con anotaciones y apuntes que me ví precisado a tomar para cumplir con conciencia mis tareas en la prensa desde el tiempo, algo lejano ya, en que *La Nación*, de Buenos Aires, me llamó a formar parte de su redacción en carácter de crítico musical (puesto que abandoné a fines de 1913).

Varios capítulos, en una forma primitiva, vieron la luz pública antes de aparecer la *Historia de la Música* de Jules Combarieu (que no he tenido tiempo de leer), y la Enciclopedia Musical de A. Lavignac (cuyo tomo II de la Parte Histórica es el único que he podido hojear) (1).

En cambio he consultado, aparte de las numerosas obras citadas en el texto, constantemente el notabilísimo *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Edición de J. A. Fuller Maitland, Macmillan and C°, Londres, 1907, 5 volúmenes) y la *Oxford History of Music* (at the Clarendon Press, Oxford, 1901, 6 volúmenes).

Mi sola esperanza es haber compuesto una obra útil al público al cual la dedico, todos los autodidactas y amantes de la música sin preparación técnica. Los técnicos y los eruditos encontrarán fácilmente, en las obras especiales, informaciones más completas sobre los puntos tratados por mí.

Un Indice general de cosas notables y nombres citados facilitará mucho la consulta de la obra.

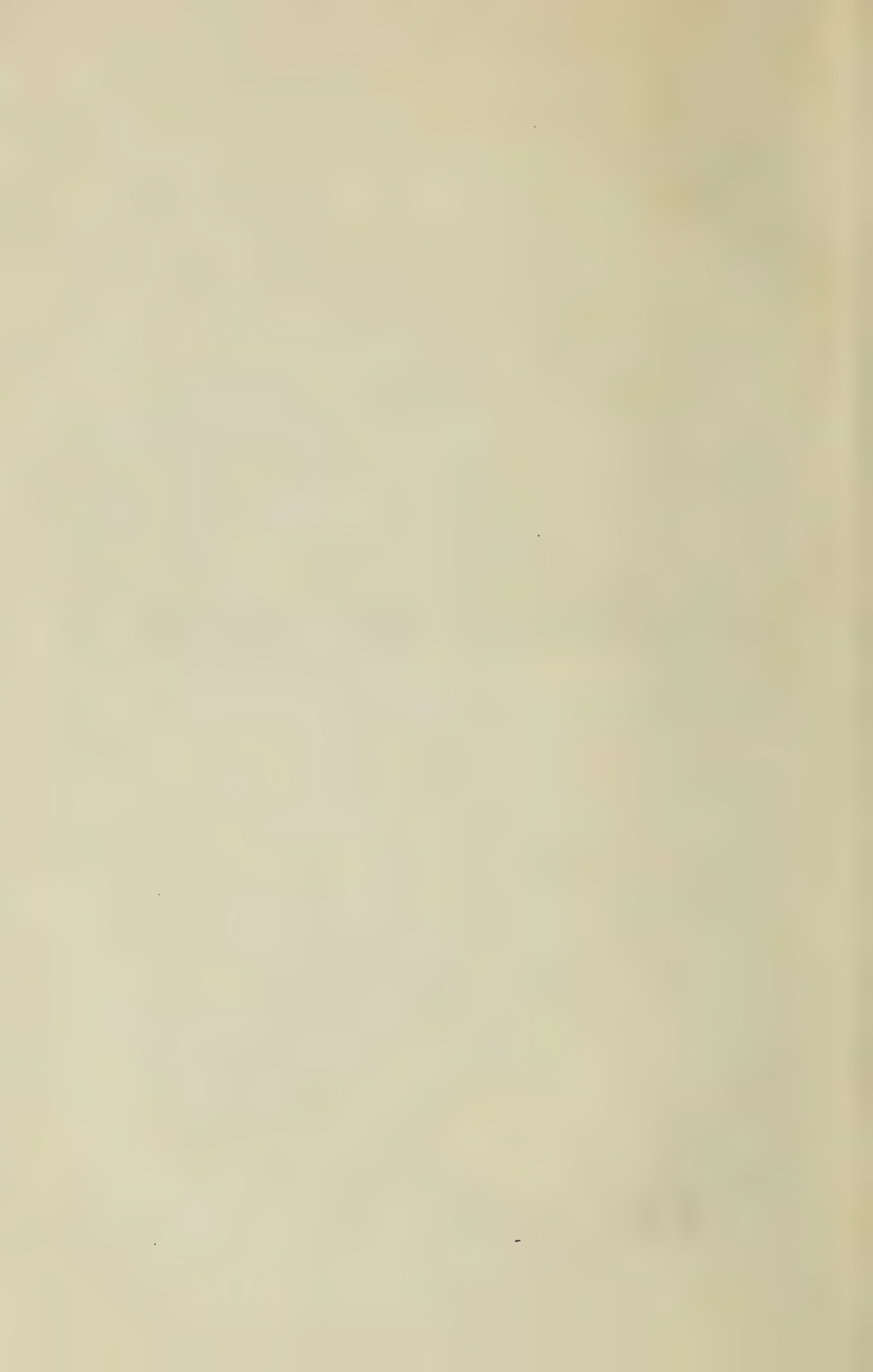
M. A. B.

---

(1) Publicaron capítulos de mi libro principalmente la Revista *Nosotros*, y además el *Boletín de la Instrucción Pública* (desaparecido), la *Revista de la Universidad*, de Buenos Aires, *Vida Nuestra, El Diario* y *La República*.

I

LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA



La Estética de la Música

Cómo se debe hablar de la música.

El crítico vienés Eduardo Hanslick, el gran enemigo de Wágner y a quien en gran parte debe Brahms su gloria, decía en su interesante libro *Lo Bello en Música*: Sólo se puede hablar de la música de dos maneras, con la sequedad de una terminología técnica o con la poesía de la ficción.

Hanslick emplea aquí el concepto de *técnica* como sinónimo de *teoría* del arte, o sea el conjunto de conocimientos prácticos que se emplean en la reproducción de los estímulos estéticos. Las referencias a ese conjunto de conocimientos prácticos son, sin embargo, casi del todo inútiles en la crítica y en la historia de las artes, porque los técnicos pueden realizar por sí mismos las comprobaciones técnicas del historiador o crítico, y quienes no son técnicos — que constituyen, precisamente, la gran mayoría de los que se ocupan de las artes con verdadera pasión — no pueden comprender nada de un lenguaje especial que, por lo demás, sólo establece comprobaciones que no pasan de una mera superficialidad material.

Berlioz a su vez escribía: La música es un arte pueril y divino y hecho para que todo el mundo hable de él. Para estar más en la verdad habría que corregir la sentencia del atraviliario autor de *La Condenación de Fausto* en esta forma: La música es un arte pueril y divino, hecho para que todo el mundo hable de él, con excepción de los profesionales. Porque los profesionales consideran

siempre las cosas del arte que practican con éxito, de una manera muy personal, lo que les hace incurrir frecuentemente en errores de apreciación y de buen gusto. Conocidos son los juicios de Handel sobre Gluck, de Weber y de Fétis sobre Beethoven, de Geoffroy contra Mozart, las apreciaciones de las obras de Bach debidas a Mortimer y a Berlioz, las opiniones de Schumann sobre Wágner, los innumerables errores de Wágner sobre la historia de la ópera y de la música pura, los del *Cours de Composition* de Vincent d'Yndy sobre los compositores del Renacimiento, etc.

"Lo que distingue al artista del profano (el receptivo) es que éste alcanza el punto culminante de su irritabilidad *recibiendo* y aquel *dando* — de manera que no solo debe parecer natural, sino que ha de considerarse como deseable cierta especie de antagonismo entre estas dos predisposiciones. Cada uno de los dos estados posee una óptica contraria a la otra. Exigir del artista que se ejerza en la óptica del espectador, del crítico, es exigir que *empobrezca,* amortigüe su poder creador... Se trata de algo así como de una diferencia entre los dos sexos, — no hay que pedir al artista que *da* que se convierta en mujer... Nuestra estética ha sido hasta el presente una estética femenina, en el sentido que han sido siempre los hombres receptivos los que han formulado sus experiencias respecto de lo que es bello. Es un error necesario, por que el artista que comenzara a comprender *se equivocaría.* No tiene que mirar hacia atrás, no tiene que mirar, mejor dicho, de ningún modo; debe dar. El honor del artista es su incapacidad de hacer crítica, en caso contrario no es carne ni pescado, es *moderno*". (1).

Del saber simplemente técnico resulta, en crítica como historia del arte, la pedantería y la suficiencia, y como la suficiencia y la pedantería son siempre superficialidades de espíritu, hay que concluir que la técnica sola es la superficialidad de las cosas. Del conjunto de conocimientos prácticos que constituyen la teoría técnica hay que elevar-

---

(1) F. Nietzsche. *La Voluntad de Poder,* tomo II.

se hasta la idea que la crea o la utiliza; de las obras al fondo de humanidad que encierran.

Caracteres generales de las obras maestras.

Pero la filosofía sola no basta; es indispensable también poseer buen gusto. El arte no radica por entero en las novedades caprichosas de la técnica, que es lo único que parece dar actualidad a ciertas obras, y así sabemos que existen en la historia de las artes, obras que vivirán eternamente por encima de todas las técnicas, que se distinguen por la armonía que revelan entre su forma y su materia y por el perfecto acuerdo que evidencian entre los movimientos de la sensibilidad de los autores y los medios que tuvieron a su alcance para traducirlos. Estas obras eternas del arte son aquellas en las que la unidad del conjunto no ahoga la vida de los detalles, — aquellas, dirá Croce (1), que se distinguen por su "individualidad", por la fusión perfecta de las impresiones en un todo orgánico, que es lo que se ha llamado la unidad en la variedad de la obra"—son las obras en las que la perfección de la ejecución realza la belleza de la inspiración, en las que los detalles técnicos de su construcción guardan relación natural, espontánea y necesaria con su contenido y con su forma. En esa armonía consiste la obra maestra, y su realización constituye el genio. Fidias, Rafael, Mozart, Rossini, Beethoven, Shakespeare son, por eso, genios completos y armoniosos, y sus obras aparecen dotadas de eterna juventud.

El buen aficionado sabrá encontrar esas cualidades esenciales de la belleza artística, en un Tiempo de Sinfonía de Beethoven, en un *Lied* de Schumann, en una página de Wágner, en una Sonata de los Bach, en un Aria de Cimarosa, en un Coro de Palestrina, en un Madrigal o en una Canzone del Renacimiento italiano, en fin, en las obras más heterogéneas y opuestas. El criterio de tal aficionado será su buen gusto, el buen gusto que es, como diría un antiguo,

El "buen gusto" en las artes.

(1) *Estética come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale*. Bari. G. Laterza e Figli, 1912.

un favor de los dioses, una injusticia de la naturaleza como la inteligencia o como la fortuna.

Cómo se manifiesta el "buen gusto".

¿Y cómo se manifiesta el buen gusto?, se preguntará. El buen gusto presupone un temperamento delicadísimo para sentir las impresiones de placer o dolor, de las cuales derivan después afectos y pasiones más elevadas y complicadas. Los hombres que poseen tal temperamento, si su inclinación a los placeres no es violenta, son por lo común afables, sinceros, humanos y de buen corazón, y revelan también generalmente un amor ardiente y exclusivo de la belleza, a cualquier época y a cualquier categoría que la obra que la revela pueda pertenecer, amor de la belleza que, como el amor físico, nace de las sensaciones, de los sentimientos, del entusiasmo, de la espontánea admiración, en una palabra, de la pasión que provocan en los temperamentos delicados las verdaderas obras de arte.

La "emoción estética".

Sin duda alguna que la cuestión de la "emoción estética" es extraordinariamente compleja y delicada. ¿Por qué me gusta más la *Polonesa melancólica* que los *Momentos musicales* de Schubert? La "emoción estética" no parece ser más que la alegría que experimentamos con algo que es superior al arte mismo, con el desahogo espontáneo que los movimientos de nuestra sensibilidad encuentran en una obra que los alienta, los satisface o los favorece. Si nos parece que la mujer que amamos es siempre más bella que la Venus de Milo, *si la belleza nos parece superior a la perfección, o a lo menos admiramos más la belleza que la perfección,* es porque la "emoción estética" nace de una relación afectiva entre la obra y su contemplador.

La "emoción estética" es una relación de afecto, de amor, una especie de certificado de aproximada identidad entre dos sensibilidades. Nos buscamos también en el arte a nosotros mismos, por eso *comprendemos* solo las obras que *amamos*.

Es que debemos reducir, como cree Nietzsche, los juicios estéticos a valores biológicos. Lo bello, la "emoción estética", son hechos cuyos caracteres quedan *condicionados,* como la categoría de lo bueno, de lo útil, de lo malo, a nuestros valores inferiores de conservación. Lo que desde el punto de vista estético nos disgusta instintivamente puede ser considerado como algo perjudicial y contrario a nuestra sensibilidad. Lo bello es siempre para nosotros instintivamente todo aquello que suscita y estimula los movimientos normales de nuestra sensibilidad, que obra activamente sobre nuestras fuentes de placer sensorial, acelerando toda nuestra actividad funcional, provocando una sutil y general movilidad orgánica. Todo arte es un activo agente de vida física y de vida moral; toda obra de arte es un conjunto armonioso de estímulos y de medios de sugestión de perfecciones múltiples, de satisfacciones variadas que se cristalizan alrededor de la "belleza particular"

Hay que reducir los valores estéticos a valores biológicos.

La naturaleza tiende a la vida, y la vida tiende hacia la fuerza, ante ella se inclina. Bajo la acción de la necesidad y de coacciones exteriores, la materia reacciona, se mueve hacia un cierto fin. Es ya la vida. Si el fin que la substancia viva persigue es encontrado gracias a un movimiento bien adaptado y después de un número infinito de tentativas, la materia viva se particulariza por una función, se constituye en organismo, nace un ser vivo. Desde el instante que la materia viva queda así organizada, su vida es una continua repetición. El movimiento o el conjunto de movimientos que constituyen su vida, evolucionan hasta un límite de perfección, y luego se repiten. Toda innovación, todo cambio, es causa de disgregación de materia y de energía, de transformación, de degeneración.

Tendencia general de la naturaleza y de la substancia viva.

Esta forma de vida, este procedimiento, interviene en la formación de los agregados celulares más simples, como en la formación de los organismos más complejos, es el principio informativo de toda la escala biológica. Este

proceso definitivo que adapta con mayor o menor perfección la necesidad a su mejor modo de satisfacerse, a la vez que provee al organismo de su fuerza necesaria, de su medio de vivir, le realiza, le da forma particular, determina su cualidad, su finalidad funcional, individual o específica. En virtud de estos procesos acumulados se han ido realizando y perfeccionando en el curso de la evolución biológica, por el oscuro trabajo de las asociaciones celulares, todas las especies animales, todas las variedades de raza de una misma especie, todas las variedades individuales dentro de una misma raza. Siempre, en todos los casos, estos procesos han terminado por la creación de una especie, de una raza, de un tipo; han realizado y creado al mismo tiempo fines. Como realizadores de fines orgánicos, biológicos, surgen para nosotros del fondo obscuro de causalidad desconocida en que la vida forja la infinita variedad de sus formas. Como creadores de fines biológicos estos procesos orgánicos pueden considerarse como modelos imitables por toda substancia viva de la misma especie. Encierran, definen un grupo, y entre los individuos de este mismo grupo quien imita o reproduce con más perfección el proceso funcional, esencial de la especie, es el que prospera, el que acrecienta y afirma la vida, así como el individuo que lo reproduce mal languidece, su vida disminuye, tiende a desaparecer.

Si a este proceso biológico tan rápidamente esbozado aunque es siempre idéntico, se superpone la conciencia, el misterioso e inexplicable hecho de la conciencia, tenemos de golpe surgido del misterio todo el mundo moral, con la ilusión de nuestra libertad, que bajo nombres y aspectos nuevos, va a reflejar fielmente las circunstancias y las peripecias de la fisiología, del mundo biológico. El organismo así constituído, y cuyos orígenes se pierde en la desconocida causalidad, lleva en sí mismo su propio destino. Una coordinación más o menos armoniosa se establece entre los diferentes centros nerviosos que lo constituyen, entre las diversas tendencias que lo solicitan. En la época en que alcanza su grado mayor de fuerza o de energía vital, vibra con mayor o menor feli-

cidad, según el ritmo más armonioso que pueda realizar. Este ritmo servirá de modelo a todos los ritmos subsecuentes; el individuo dispondrá de más o menos energía según el grado de perfección o de fidelidad con que su memoria orgánica reproduzca el ritmo esencial. Cada vez que el organismo resulte incapaz de reproducir el proceso útil, el ritmo necesario a su vida, tal desfallecimiento orgánico reproducirá su eco en la conciencia, despertando un sentimiento de falta, una emoción de remordimiento. Por el contrario, la perfección en la reproducción del ritmo esencial de la vida refleja sobre la conciencia el sentimiento o la emoción de una alegría interior, del contento de sí. Bien, bello, bueno, útil, es lo que realiza el fin determinado del organismo; mal, malo, inútil, feo, es todo lo que causa el empobrecimiento del tipo, lo contrario a su economía funcional, el signo de su descomposición, de su decadencia, de su degeneración. La belleza es todo lo que refuerza la energía, el ritmo funcional del tipo; la fealdad obra de una manera depresiva, es la negación del ritmo de la vida.

El arte realiza la plenitud de una vida armoniosa y superior.

Peladán ha podido decir que el fin del arte es realizar espiritualmente el deseo de la perfección por una imagen, porque el arte es una realización de armonía. Cuando Diderot, en su disertación sobre lo bello, afirmaba que "la idea de lo bello se reduce a una percepción de relaciones"; cuando Leopardi, en sus *Pensieri*, sostiene que "la belleza es la expresión conveniente"; cuando el dialéctico Benedetto Croce dice que "la belleza es la expresión adecuada", todos ellos presienten esta base biológica de la función del arte: afirmar y realizar la plenitud de una vida armoniosa y superior.

¿Qué quiero decir cuando escribo esto de afirmar la plenitud de una vida armoniosa y superior? ¿Hay en estas frases algo más que meras palabras? Veamos cómo realiza el arte esta perfección de vida elevada.

Todo arte verdadero tiene sobre la sensibilidad un efecto tónico y reactivo, aumenta la energía, acrecienta la fuerza, acelera y acentúa el ritmo funcional, enciende

en el alma la alegría, es decir el sentimiento de la fuerza acrecentada. La condición estética dispone primordialmente de una abundancia extrema de medios de comunicación y de expresión, y a la vez de una extrema capacidad receptiva para las excitaciones y los signos. Podemos creer que el principio de toda actividad estética, que la base de la condición estética es realmente un fenómeno de plenitud de vida, de superabundancia de fuerzas instintivas, cuya elevación aumenta proporcionalmente las facultades de comunicación y de expresión. Observa muy justamente Nietzsche que el hecho de vivir la vida de otra alma, no es primitivamente nada moral, sino irritabilidad psicológica de la sugestión. La "simpatía", o lo que se llama "altruísmo", no es más que el desarrollo de esta relación psico-motora en el terreno de la intelectualidad. *No se comunican jamás pensamientos, sino movimientos, signos mímicos que nosotros reducimos, por transcripción, a pensamientos.*

La obra de arte crea en su contemplador la actitud estética.

Ese acrecentamiento de vida, esa plenitud de fuerza, ese entusiasmo del ánimo son a la vez, la condición de la actitud estética y el fin del arte, porque el efecto natural de la obra de arte es provocar en el contemplador, en el espectador, en el oyente, el estado de sensibilidad capaz de crear la obra de arte, es suscitar la condición estética, es convertir a cada oyente, a cada espectador, a cada contemplador en otro artista. No de otro modo podemos explicarnos el infinito prestigio, el encanto indecible, la fascinación suprema de la obra de arte. Porque si el hombre, como todas las cosas creadas, ama la vida, manifiesta este amor por el deseo de contemplar cosas activas, enérgicas y rápidas, por la inclinación hacia los movimientos ágiles, vivaces y fuertes, por la tendencia a vencer dificultades, a admirar la fuerza, a manifestar su vigor. Para el hombre el placer es mayor cuando la vida es más viva, más intensa. Y el arte, que nace del acrecentamiento de la fuerza, de la plenitud de la vida, hace el placer de la vida mayor, porque da al hombre, distrayéndolo del deseo, sensaciones

fuertes e intensas, acrecentando el sentimiento del vigor, es decir la alegría interior, afirmando y glorificando la vida hasta en lo que tiene de terrible, incierta y engañosa, en el bien como en el mal, en el dolor como en el placer.

El espectador, el contemplador o el oyente, no permanece ante la obra de arte en una actitud meramente pasiva; reacciona sin que pueda detener la fuerza propia que, despertada por el contacto de la obra artística, interpreta, agrega, completa a esta misma obra. Por eso ha podido decir Paulham (1) con alguna razón, que la belleza artística está más en nuestras almas que en las obras del arte, que es una especie de invención humana hecha apropósito del arte; corona el edificio artístico, pero no es su fundamento. Y ese aumento de fuerza se manifiesta en el espectador, de un modo victorioso, por la simplificación lógica de su vida interior, por la coordinación más intensa de sus sensaciones en un conjunto, cuyo eje es el carácter propio y esencial de la obra artística que le conmueve.

Las obras de la música, como las de las demás artes, reposan, pues, sobre las leyes obscuras que rigen el funcionamiento del espíritu humano. Debe haber una ciencia de la belleza artística, que sea reflejo de la ciencia del espíritu, desde que el arte es una de las varias formas en que la vida del espíritu se manifiesta.

En tanto que esta ciencia se establezca (2), podemos creer que las calificaciones de *obra maestra, obra genial* y otras que nos sirven para distinguir la suprema belleza artística, deben implicar también necesariamente ciertas cualidades objetivas, distintivas y propias de algunas invenciones del hombre. La Estética no se propone únicamente establecer las cualidades y las condiciones de la "emoción de arte", sino también, y principalmente, determinar los caracteres propios de la

Fin de la Estética.

---

(1) *Le Mensonge de l'Art.* F. Alcan. París.
(2) El más serio esfuerzo en este sentido que haya hecho la filosofía moderna es la citada obra de Benedetto Croce.

obra de arte, las cualidades esenciales que la distinguen de las demás manifestaciones del espíritu del hombre. Si en todo caso es bien difícil poder determinar dichas cualidades, es siempre útil y bueno tratar de fijar el fondo lógico y objetivo de nuestras opiniones artísticas para evitar, cuanto sea posible, los cepos del prejuicio y los lamentables errores que nacen de la falta de luces. Es este el mayor beneficio, el verdadero fin de la Estética.

La Estética forma el criterio artístico y contribuye a desarrollar el buen gusto natural, que tiene siempre necesidad de cultura. Es verdad que un tratado de Estética no podrá nunca enseñarnos a gozar de la belleza de las cosas, porque quien no está dotado del delicado instinto de adivinar la belleza, no podrá adquirirlo por educación. Mas para juzgar con equidad del estado presente de las bellas artes, de sus progresos y de sus decadencias, necesario es desarrollar el sentido del buen gusto natural por el placer sensible de la comparación y por la educación artística que resulta de la crítica histórica y razonada de las formas y evoluciones del arte.

Carácter general de toda Estética.

Sólo así podremos formarnos, para nuestro uso personal, una Estética apropiada, porque dígase lo que se diga, toda estética es siempre una construcción *a posteriori,* interior, nacida del largo conocimiento de las obras artísticas. Porque lo indispensable para un hombre que quiere pasar por culto, en esta como en cualesquiera otras materias, es tener un claro sentido del asunto, es poseer un criterio amplio y sutil, un juicio sólidamente asentado sobre bases objetivas, nacidas de una inteligente y muy completa información sobre la evolución histórica del arte de que se trate, de sus cambios y de sus progresos, de las causas de sus variadas transformaciones, así como también del conocimiento de los elementos distintivos que constituyen a las obras y que las diferencian unas de otras.

Pero será de todo punto imposible decir lo que es una obra de arte, fijar las cualidades objetivas por las que hemos de distinguir una obra de arte de cualquier otra invención humana, si de antemano no establecemos con cla-

ridad nuestro punto de partida, *nuestra convicción*, el concepto desde el cual hemos de considerar la actividad artística que nos preocupa y todas sus manifestaciones históricas y posibles.

Escasa información estética de los mismos artistas y del público llamado "entendido".

Hasta los mismos artistas poseen tradiciones inciertas sobre su propio arte. En lo que se refiere particularmente a la música, para convencerse de ello basta con leer la biografía de dos o tres artistas eminentes. La vida intelectual de Ricardo Wagner es el más elocuente ejemplo de esta observación. Los artistas no parecen sentir la necesidad de una historia razonada de su arte que fije sus incertidumbres, de una luz pura que les muestre sus errores y el peligro de sus prejuicios y malos hábitos. Obran por instinto, y la verdad es que muchas veces sus obras inmortales aparecen discupándolos muy ampliamente.

¿Pero qué decir de los aficionados, del público llamado por hipérbole "entendido"? Por lo general sus entusiastas sufragios carecen de esa imparcialidad preciosa que haría a sus juicios dignos de respeto. Tienen gustos exclusivos por ciertos géneros, y olvidan que el buen gusto admite todos los géneros; los wagnerianos de buena fe ignoran que hay una historia de la ópera que explica el advenimiento de su ídolo; los admiradores de Debussy quisieran borrar de la historia del arte los nombres de Beethoven y Wagner; y así de muchos casos más.

Ejemplo de lo que sucede hoy con el arte del "bel-canto".

Para concretar mejor mi pensamiento referiré mis ideas a hechos discutidos por todo el mundo. Sabido es que el arte del "bel - canto" es hoy un arte desacreditado, por absurdo que esto parezca. No he de detenerme aquí a refutar largamente a quienes protestan airados en nombre del *progreso* musical y de teorías estéticas que no entienden por completo, contra la inclusión de las obras antiguas en el repertorio de los grandes teatros. El arte del "bel - canto" es para ellos una ridícula antigualla, y su posible culto un paso hacia atrás, un retroceso hacia los tiempos bárbaros de las arias a gorgoritos. Para esa espe-

cie de aficionados Bellini era un ignaro, Cimarosa un musicante latoso cuya manganilla en la confección de abalorios y artificios vocales no conseguía cubrir su falta de ideas y la pobreza de su invención melódica, el autor de *Las Bodas de Fígaro*, de *La Flauta Encantada* y de *Don Juan* un ripioso ya inaguantable,... *et sic de coeteris.*

Estos diletantes que hablan en nombre del modernismo y de los derechos, según ellos, conculcados de la belleza y de la verdad, hablan de la música en realidad como bárbaros que de ella nada entienden. La consideran como un ligero asunto de moda, y discuten de las obras de estos y de aquellos tiempos como las damas que se apasionan de tal o cual corte de falda o de tal o cual forma de sombrero.

El gusto musical cambia cada treinta años, había observado ya Stendhal. Efectivamente las obras artísticas se suplen en la expresión de la sensibilidad tan variable de las épocas. Pero un discípulo de Ruskin, un admirador de Turner o uno de Zuloaga nunca se atreverá a negar el alto valor estético de las obras de Rafael, de Leonardo, de Rembrandt o de Velázquez. ¿Qué lector de Víctor Hugo se animará a desconocer la belleza austera de las obras maestras de la literatura clásica? ¿Pierde algo el florilegio musical del Renacimiento italiano, la poesía siempre viva del *Arie antiche* al lado del frondoso florecimiento del sinfonismo contemporáneo?

En la historia de todas las artes se encuentran autores eternos, cuyas producciones surgen como faros luminosos sobre el mar de las edades y la inmensa actividad del espíritu humano. Existen, no obstante, personas que se atreven a desconocer tales obras, o, al menos, que si acatan el juicio general se sienten indiferentes al mágico influjo que de aquellas obras se desprende.

Carencia general de gusto retrospectivo.

¿Cómo explicar esta falta de gusto retrospectivo entre los aficionados a la música? Me parece que se le haría una injuria al literato o al pintor a quien se le negara gusto retrospectivo, mientras que el aficionado a la música casi pone su honor de persona entendida en carecer

de gusto por las obras viejas. Y sin embargo, por una de esas contradicciones comunes al espíritu humano, todo el mundo cree entender de este arte; todo el mundo podrá confesar su incompetencia para juzgar de las demás artes, pero declararse incompetente en música, jamás!

Aflige, en verdad, observar cómo las producciones musicales se suceden arrollándose unas a otras, haciendo desaparecer en un absoluto olvido las últimas llegadas a las nacidas ayer, como las olas del mar desaparecen unas bajo otras en un momentáneo hervidero de espuma. Si la muchedumbre—la muchedumbre que se cree entendida también—en este constante cambio que la moda impone al gusto musical, pierde el placer de las obras viejas es porque el gusto retrospectivo deriva solo de un criterio amplio que hay que formar previamente; de una buena sensibilidad educada; es patrimonio de quienes han sabido desarrollar su gusto natural por medio de una honda información artística.

Si esos adoradores exclusivos del modernismo a que me he referido consideran con desprecio la música antigua, es porque se encuentran incapacitados para gustarla, por que no saben apreciar, por ejemplo, el placer que encierra para buenos oídos un andante de Mozart vertido por la voz hermosa de un cantante ejercitado en el manejo de su voz, como puede serlo un gran violinista en el uso de su arco y de su violín.

A mi modo de ver, la falta general que he señalado de gusto retrospectivo, que no es más que una forma del buen gusto, la causa por la cual la muchedumbre considera con tanta ligereza a un arte del cual han hablado los filósofos más diversos con religiosa admiración, se debe a que siendo la música la expresión artística más directa de la sensibilidad humana, y careciendo este arte de todo elemento representativo o imitativo del mundo real, sus obras caen en el olvido prontamente a medida que las fuentes de la sensibilidad se trasforman.

Por su esencia la música refleja modos de sensibilidad tan delicados y sutiles que no se les podría determinar sin destruirlos. Mme. de Polignac decía exquisitamente que

el arte de la música es el obscuro reflejo de impresiones olvidadas. Por eso ha podido afirmar Hanslick (1), que la música es indescriptible, que en ella se hace metáfora lo que en otro arte puede ser descripción. Así que cuando afirmamos que tal música es mala, no hacemos más que confesar que no hemos vivido nunca el estado de alma que la creó.

¿Hay belleza musical objetiva?

¿No hay, pues, belleza musical objetiva, independiente de nuestra emoción? La belleza musical es como la belleza divina, como la gracia inmaterial que el amor expande sobre el rostro de la mujer amada ¿Tendremos que volver al criterio de la Estética antigua, y empezar por definir con algún filósofo la belleza, para deducir de nuestra definición los caracteres generales de lo bello musical?

La Estética antigua.

Desde Platón, para quien la belleza era una realidad "en sí" suprasensible, hasta Mario Pilo y el Conde Tolstoy que identifican el sentimiento de lo bello con el simple placer de los sentidos, se han dicho grandiosas estupideces sobre la belleza.

Para Plotino era un "arquetipo inteligible" existente en el alma, que es fuente de toda belleza natural; para Hemsterhuis es bello "lo que hace surgir en menor tiempo mayor número de ideas"; para Winckelmann "la suprema belleza es Dios, y debe ser como el agua perfecta de una fuente, que cuanto menos gusto tiene se la considera más sana, porque está depurada de toda clase de ingredientes extraños"; para Kant "es una forma de la finalidad sin la representación del fin"; para Hegel es "lo infinito en lo finito, expresión sensible de la "Idea Cósmica", camino de redención de los espíritus envilecidos por las realidades materiales"; para Schopenhauer es "la objetivación más perfecta de la Voluntad, en el más alto grado de conocimiento, expresado absolutamente en su forma intuitiva"; para Peladán es "la espiritualidad de las formas"... ¿A qué seguir? Por este camino nebuloso de la metafísica no llegaremos jamás a puerto. Más valiera seguir el sano consejo

(1) *Lo Bello en Música,* traducción francesa.

del encantador maestro del *Jardín de Epicuro*: ¡Callemos por temor de ofender a la belleza desconocida!

Lo bello musical.

¿Cuáles son los caracteres objetivos que debe poseer la obra musical para despertar en nuestra alma la emoción de lo bello? ¿La belleza de la música consiste en su poder de expresar todo, como sostenía Berlioz, ideas, sentimientos, formas y colores, o consiste solo en las formas sonoras de belleza semejante a las de las formas geométricas, como afirmaba Hanslick, para quién las formas sinfónicas modernas eran logogrifos intraducibles? ¿La música es el arte de pensar con sonidos, como sostiene Combarieu, o es completamente nula como reveladora de una idea o de un sentimiento definido, como afirma el psicólogo Dauriac? ¿Es un kaleidoscopio sonoro, un arabesco de formas armónicas y líneas melódicas, o es un lenguaje, como debiera suponerse, si nos atenemos a sus orígenes tan luminosamente estudiados por Spencer, y antes de él por Lucrecio, Condillac y Eximeno?

¿Hay una Estética, o muchas Estéticas?

Deben existir muchas Estéticas, como hay muchas naturalezas de belleza musical. ¿Cuál puede ser el significado de las más características fugas de Bach? En este caso me inclinaría a admitir con Hanslick que la música es un arabesco sonoro, sin significación intelectual alguna; pero no se puede valorar con esta misma estética la música de la *Walkiria* o de *Sigfrido*.

Aún tratándose de un solo autor, es imposible poder juzgar con idético criterio obras de dos períodos diferentes de su actividad. Tomemos por ejemplo a Beethoven, que es el que todos conocemos más porque es el que más amamos. Vemos que en las obras de su juventud aplicaba el principio mozartino de la melodía acompañada, y que después de las lecciones de Albrechtsberger comenzó a aplicar el principio de la polifonía, al que debía dar, sobre todo en los cuartetos, una elocuencia tan múltiple y tan compleja.

Esta observación es muy sumaria sobre los procedimientos artísticos de Beethoven, que basta, sin embargo, para

mostrar que los elementos productores de lo que podría llamarse "lo bello objetivo" varían mucho ya de unas obras a otras de un mismo autor.

Las producciones de Beethoven anteriores a 1802, están inspiradas en el espíritu de Mozart y en la concepción general propia del siglo XVIII que veía en la música un arte "formal," agradable por sí mismo. Pero a partir de 1802 el mismo Beethoven se declara poco satisfecho de sus trabajos anteriores y anuncia una nueva "manera", cuyas primeras obras son la *Sonata ap.* 31, *N*º 2 y la *Sinfonía Heróica*. Abandona Beethoven poco a poco los modelos de la tradición exterior para buscar en ellos, como en las formas clásicas, en las tonalidades, en las ideas melódicas, "procedimientos" más o menos aptos para traducir sus sentimientos y hasta sus ideas. A cada autor correspondería, pues, una "Estética" porque cada artista, como muy bien dice Peladán (1), encierra un arte completo.

Un arte nace, se forma, y evoluciona. No podría citarse el nombre de un gran artista cuya obra original sea fruto de una actividad aislada, de una fuerza enteramente individual. La obra de los grandes creadores es la resultante de la inspiración del autor y de las tradiciones del siglo y del país que los suscitaron. Antes de alcanzar el perfecto y completo florecimiento de sus energías creadoras, los grandes artistas empiezan por inspirarse en los modelos de su época y en las obras maestras dejadas por sus antepasados. Todo arte individual evoluciona de la imitación hacia la originalidad, hasta la conciencia plena y libre de sus propias virtudes. La "Estética" que le corresponda parecería que debe estar igualmente en una progresiva evolución.

Sería más acertado decir que no hay más "Estética" que la de las obras maestras: para cada obra su "Estética". El arte, expresión directa de la sensibilidad, parece tener tan solo un sentido actual y pasajero. La belleza de una obra de los tiempos pasados tiene mucho de la belleza de una flor conservada entre las hojas de un libro. Cada obra

(1) *L'Art Idealiste et Mystique.* E. Sansot et Cie. París.

parece ser un individuo con su vida y con su historia particulares; hay que saber encontrarle su propio carácter. Hablar de la vida es hacer una pura abstracción. Hay muchas vidas individuales que agregadas unas a otras constituyen la evolución humana. Y así como la historia verdadera de la humanidad es, como ha dicho Carlyle, la historia de sus héroes, la biografía de los grandes caracteres, la historia del arte no es más que la historia de las grandes obras. Cada autor es un hecho igualmente digno de atención para quien se proponga escribir la historia de un arte, porque sus obras constituyen eslabones de la gran cadena evolutiva de las formas y de las técnicas evolucionadas, y el conjunto de esas formas es todo el arte. Así evoluciona también la música: de obra a obra; de cima a cima, mejor dicho. Su historia verdadera no conoce los valles ni las cumbres medianas. El genio no tiene descendencia, sobre todo el genio musical. El talento mismo, aún sin genio, es ya inimitable. Podemos explicarnos muy bien el "caso Debussy"; pero el discípulo de Debussy, el imitador, es, sin vista de causa, sencillamente un imbécil. He recordado muchas veces que los recursos del arte provienen únicamente de la sensibilidad, y por eso ha podido decir ingeniosamente un crítico francés, que la obra de arte es un gesto (1). Imitar o reproducir la "Estética" de un artista es como querer hacerse una personalidad sobresaliente imitando los gestos de un hombre original. En este caso tenemos una caricatura ;en arte una copia, o una falsificación.

El sufragio universal como criterio estético.

Para reconocer el carácter de la belleza a las obras musicales, ¿recurriremos, entonces, al sufragio universal, apelaremos, en último trance, a la tradición consagrada? El recurso es peligroso, porque el sufragio universal estuvo ayer por *Tosca* y hoy está por *Salomé*. Entre los aficionados al arte, como en los demás grupos humanos, también hay clases, y la clase burguesa que constituye el mayor número, que hace al sufragio universal — "burgués, definía

(1) J. D'Udine. *L'Art et le geste*. F. Alcan. París, 1910.

Flaubert, es todo aquel que piensa bajamente" — se distingue por que ha estado siempre del lado de Piccinni contra Gluck, con Gluck contra Rossini, con Rossini contra Meyerbeer, con Meyerbeer contra Wagner, con Wagner contra Debussy, y estará con Debussy para oponerse al desconocido que aporte algo nuevo. Y así, hasta el fin de los siglos.

Si es verdad que el concepto de la belleza artística evoluciona a través del tiempo con los gustos, los sentimientos y las ideas de las generaciones, desde que las obras del arte se suplen en la expresión tan variable de las épocas, tendremos que admitir también que en cierto modo el arte es un hecho sociológico. Taine dice (1) que la obra de arte es determinada por el estado general de espíritu y de las costumbres ambientes; pero a decir verdad, lo que parece ser determinado por las circunstancias del medio ambiente, no es la obra de arte en sí, sino el concepto solo de la belleza artística. Al reconocer al arte la función eterna e invariable de reunir en una cierta unidad de comunión ante la belleza a las conciencias individuales dispersas, al reconocer también que el concepto de lo bello artístico nace del voto más o menos unánime de esas conciencias reunidas en un lazo de identidad por gracia de la obra de arte, para disgregarse y evolucionar con ellas luego, estoy muy lejos de subscribir a todas las afirmaciones de la estética sociológica de Charles Lalo (2), porque sus conclusiones son demasiado estrictas, precisas y "científicas" para que se puedan amoldar a ellas todos los movimientos del arte, que sería como querer aprisionar entre redes los movimientos del mar.

La función social del arte.

Los movimientos del arte, como los de la vida de los que son reflejos, se forman con una complejidad tan desconcertante que su ley de evolución parece ser la ciega libertad del azar. La música, como la vida, no tiene nin-

---

(1) En su *Philosophie de l'Art.* París, 1895.
(2) *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique.* F. Alcan. París, 1908.

gún "fin" exterior a sí misma; tiende a manifestarse, expandirse, afirmarse, perfeccionarse, crecer y cambiar. La evolución de la música no parece estar regida por otra ley que el acrecentamiento y la perfección de sus medios expresivos, de su técnica y de sus formas. Fuera de esta ley general e imprecisa, las teorías estéticas y los artistas desaparecen caprichosamente, es decir, sin que podamos determinar de modo absoluto, ni siquiera aproximado, las leyes del desarrollo y de las transformaciones del arte.

División de la Historia de la música en cuatro grandes periodos.

Bien es verdad que la historia de la música podría dividirse en cuatro grandes períodos o sistemas: la melopea greco-romana de la antigüedad, la melodía cristiana, la polifonía de la edad media y del Renacimiento, y la armonía de los tiempos modernos. La primera se caracteriza, efectivamente, por una homofonía a la vez vocal e instrumental, señalada a veces por una parte heterófona; la segunda por una melodía completamente vocal; la tercera por una polifonía siempre coral, a lo menos en principios; y la última por una armonía esencialmente orquestal. Es verdad también innegable que la historia presenta estos sistemas como suficientemente diferenciados; pero de aquí a poder aplicar a cada una de estas épocas la ley de los tres estadios, de Vico, tal como hace Lalo, hay un salto que no se puede dar sin caer en la puerilidad (1).

Hasta cuando se divide la historia de la música en cuatro grandes épocas nos mantenemos en el terreno de la pura ideología y de la abstracción. Si se desciende de estas cimas, gloria de los académicos y de los teóricos, y observamos más de cerca los movimientos del arte, (con las mil influencias aparentemente superfluas que obran sobre su progreso y sus cambios, con las emigraciones accidentales de grandes artistas que fuera de su patria crean grandes "escuelas", con los mil y mil hechos incalificables, sin importancia, de los que nacen a veces obras

---

(1) Sucesión de los tres estadios en la evolución de la música, según Lalo, *op. cit.*: (Ver el cuadro de la vuelta).

Sistemas	Los tres Estadios	Hechos y Localizaciones Caraterísticas	Datas Caraterísticas
MELOPEA GRIEGA	I Estadio pre-clásico	Griegos de Asia menor. Personajes míticos (?).	
	1.º Primitivos		
	2.º Precursores		
	II Estadio clásico		
	1.º Grandes clásicos	Terpandro en Esparta	Fin del siglo VIII, princip. VII, a. J. C.
	2.º Pseudo-clásicos	Taletos y las instituciones musicales de los dórios	Mitad dal siglo VII y principios del VI.
	III Estadio post-clásico		
	1,º Románticos	Frinis. Timoteo, el ditirambo y la tragedia en Atenas.	Siglo V.
	2.º Decadentes	Cosmopolitismo alejandrino y romano.	Después del siglo IV.
MELODÍA CRISTIANA	I Estadio pre-clásico		
	1.º Primitivos	Primeros himnos orientales y romanos.	Siglos II y III después de J. C.
	2.º Precursores	Canto ambrosiano de Milán.	Siglo IV.
	II Estadio clásico	Canto gregoriano en Roma.	Siglo VI o VII (?).
	III Estadio post-clásico		
	1.º Románticos	Tropos y secuencias de los paises renanos	Siglo IX.
	2.º Decadente	Canto llano como lengua sabia, después muerta, por último litúrgica.	Después del siglo XI
POLIFONÍA de la EDAD MEDIA	I Estadio pre-clásico		
	1.º Primitivos	Organum, discantus, contrapunto en la Francia del Norte	Del siglo X (?) al XVI
	2.º Precursores	Escuela galo belga o flamenca.	Siglo XV y principios del XVI.
	II Estadio clásico		
	1.º Grandes clásicos	Coral palestriniano en Roma.	Mitad del siglo XVI
	2.º Pseudo-clásicos	Madrigal dramático.	Fines del siglo XVI.
	III Estadio post-clásico		
	1.º Románticos	Polifonía dramática y ecléctica de Handel y de Bach.	Principios del siglo XVIII
	2.º Decadentes	Contrapunto y fuga de escuela, o lengua sabia o ya casi litúrgica.	Después del siglo XVIII.
ARMONÍA MODERNA	I Estadio pre-clásico		
	1.º Primitivos	Cantantes de laúd; ópera florentina.	Principios del siglo XVII.
	2,º Precursores	Música dramática internacional.	Fines del siglo XVII y principios XVIII
	II Estadio clásico		
	1.º Grandes clásicos	Sinfonía alemana, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann.	Fines del siglo XVIII.
	2.º Pseudo-clásicos		Principios del siglo XIX.
	III Estadio post-clásico		
	1,º Románticos	Drama y poema sinfónico, alemán y francés.	Mitad del siglo XIX.
	2.º Decadentes	Arcaismo, exotismo, simbolismo, eclecticismo contepor.	

maestras, "hechos" decisivos de la evolución artística), no se podrá menos que reconocer que el arte, como la vida, es una "totalidad" caótica en la que lo "imprevisto" es el gran factor de toda evolución.

Las "escuelas" artísticas.

Si es innegable que el arte es una revelación directa de la sensibilidad, una manifestación inconfundible, casi una transubstanciación del alma del artista, se comprenderá que no es posible hablar de "escuelas" de arte. Hablar de "escuelas" es también una pura realización de abstracciones, que no corresponden a ninguna realidad. La obra de arte vive por su indivisibilidad, como por su individualidad; la historia del arte es la historia de las obras maestras, de estas grandes individualidades, de estos microcosmos, o si se quiere, la sucesión de las biografías de las personalidades que crearon esas obras. La "escuela" es el triunfo de la fórmula, del procedimiento impersonal, el dominio del arte por la técnica, el triunfo de la trivialidad, del *clisé*, la negación de la personalidad, la corrupción y la decadencia del arte.

"Románticos" y "clásicos" en música.

Sin embargo, se habla constantemente de la escuela "clásica" y de la escuela "romántica". Lalo ve clásicos y románticos en todas partes y en todas las épocas; pero estas calificaciones aplicadas a algunos fenómenos de las cuatro grandes divisiones que hace de la historia de la música, resultan de carácter intelectualista y empírico, es decir puramente arbitrario.

Las palabras "romántico" y "clásico" deben incluirse en el gran número de aquellas que no corresponden a ninguna representación, que no pueden ser definidas más que como palabras y no como representaciones; o bien que contienen una mezcla tan compleja de residuos, contradictorios casi siempre, que pueden recibir las definiciones más diversas.

En la cabeza de los estudiantes de conservatorios y en la de todos aquellos críticos "que saben armonía", según la despreciativa expresión de D'Indy, un clásico es siempre un músico de los tiempos pasados, "romántico" uno

de los tiempos modernos. Para Lalo un "clásico" es siempre el músico que lleva al apogeo la técnica de la época a que pertenece, como el "romántico" señala la descomposición de la misma técnica. El "romántico", que es siempre un clásico futuro, podría ser más bien un precursor, el anunciador, el promotor de la técnica nueva. El romántico antecede al decadente, dice Lalo; con igual razón o con más quizá podríase decir que antecede al clásico. Todo esto es infantil.

Los manuales de historia colocan al "clasicismo" entre Haydn y Mendelssohn, incluyendo a Bach y Handel. Todo lo demás es música antigua. El "romanticismo" empieza con Mendelssohn y concluye con Wagner. Lo que viene después es música contemporánea.

¿Pero estos conceptos — "clásico", "romántico" — corresponden a un conjunto real de cualidades que nos permitan diferenciar los músicos de una época de los de otra? ¿Responden a cualidades objetivas determinadas, a talentos particulares? Veamos.

Beethoven para su tiempo era un romántico empedernido cuando el cretinismo contemporáneo con Dionisio Weber a la cabeza se mofaba de sus más famosas sinfonías o de su *Fidelio*. Hoy el templo del arte lo guarda como un clásico. El austero Bach, cuyo arte es para nosotros la más luminosa altura de la belleza simplemente "sonora", el "clásico" por excelencia, fué en su tiempo un romántico y André Pirro (1) ha estado cerca de demostrarlo.

Juan Sebastián Bach, el patriarca incontestado de la música pura, aparece a los ojos de algunos (2) como el "poeta" de los sonidos. ¡En Bach la "expresión" venciendo a la "técnica"! Se ha descubierto en su música "expresión", dramaticidad, "conflictos de sentimientos", descripción, en una palabra: "romanticismo". En el "Dramma per musica", compuesto en 1734 para el aniversario

---

(1) A. PIRRO. *L'Esthétique de Jean Sebastien Bach.* Fischbacher. París, 1900.

(2) A. SCHWEITZER. *Jean Sebastien Bach, le poéte musicien.* Breitkof y Haertel. Berlín, 1908.

de Augusto III, Bach describe con variedad maravillosa los juegos y los colores del agua, escribe otro musicógrafo contemporáneo (1). Y se encuentra en las Cantatas y Oratorios ejemplos de Bach paisajista. Bach precursor de Ricardo Strauss y de los impresionistas franceses, ¡quién lo diría!

Si nos guiáramos por la opinión de Reichardt consideraríamos a Bach, Handel y Gluck como clásicos; pero a Haydn y Mozart como románticos. En cambio críticos más modernos, en presencia del frondoso romanticismo de Beethoven, colocaron a Haydn y a Mozart entre los compositores clásicos. A su turno Beethoven mismo fué declarado "clásico".

Continuaré con el intento de reducir a nociones concretas los dos conceptos. En las escuelas nos enseñan que el "clásico" sobresale por la perfección de la forma, mientras que el "romántico" se caracteriza por la tendencia a subordinar la perfección de la forma a la libre efusión de las partes imaginativa y emocional de su naturaleza artística, apartándose más o menos de la severidad y pureza de las composiciones clásicas. Por otra parte, muchas de las obras de la escuela llamada romántica, se señalan por su escrupulosa adherencia a las formas de la excelencia tradicional. Hemos visto que una vez que se reconocieron universalmente los méritos de un compositor que primitivamente se calificó de romántico, un tiempo más o menos pronto lo consagró clásico.

No olvidemos que las palabras "clásico" y "romántico" han sido tomadas del vocabulario de la literatura, y en verdad se les da en música frecuentemente una acepción igual a la que les daba Stendhal en literatura. Decía Stendhal que el clasicismo presenta a los pueblos la literatura que encantaba a sus tatarabuelos, y el romanticismo la literatura que les encanta en el presente. Sófocles y Eurípides eran románticos porque sus tragedias daban a los atenienses su mayor goce estético. Shakespeare era un romántico porque evocaba a sus contemporáneos la

(1) A. Pirro, *loc. cit.*

imagen de sus guerras civiles. Racine era un romántico, porque ofrecía a los marqueses de su época una pintura de las pasiones humanas temperada por la moda, por la "extrema dignidad" que les encantaba, porque correspondía a sus costumbres. En este supuesto, el romanticismo debe gustar a los pueblos en el estado actual de sus hábitos y de sus creencias. Fué también el caso de Víctor Hugo. Y hay ciertamente en ello mucha razón, porque es necesario ser de su tiempo, expresar el espíritu de su época y señalar su obra con el sello de su siglo. Es precisamente lo que hicieron los grandes compositores "románticos".

Según su etimología, la palabra romanticismo comprende la literatura inspirada por el genio de la Edad Media, cuyas fábulas poéticas escritas en viejas fórmulas del latín popular, fueron llamadas "romances". Fábulas mitológicas y leyendas cristianas, historias fantásticas, aventuras de los Cruzados y otros héroes de la Caballería, confusamente mezcladas, eran el fondo de esta literatura, envuelto todo en una obscura atmósfera de tristeza mística y de éxtasis religioso. Estas producciones medioevales fueron casi olvidadas cuando a fines del siglo XVIII un grupo de poetas, entre los que se contaban, como más notables, los hermanos August Wilhelm y Friedrich von Schlegel, Ludwig Tieck y Friedrich Novalis, con el ejemplo de sus obras, sacaron los viejos "romances" del olvido en que se les tenía, e hicieron resucitar el espíritu de la poesía medioeval en la literatura moderna. Fué a este grupo de escritores, y los que siguieron sus huellas, al que se ha llamado la Escuela Romántica, para distinguirlos así de aquellos otros que siguieron con fidelidad las reglas y modelos de la antigüedad clásica, y que fueron llamados, por consecuencia, Clásicos.

El adjetivo "romántico" es de un uso relativamente reciente en la literatura musical, y caracteriza el espíritu de ciertas obras musicales inspiradas en la literatura romántica.

El signo por el cual se reconoce en la ópera la varie-

dad romántica y alemana, dice Adler (1), es principalmente el "sujeto", tomado a la literatura de la Edad Media, a la mitología del norte o a la historia de los tiempos antiguos, a las leyendas locales, a la caballería y al amor cortés.

Wagner, por ejemplo, puede calificarse, en este sentido, de "romántico", no tan solo porque designa expresamente como románticas sus obras *El Navío Fantasma, Tannahauser* y *Lohengrin,* como había dado ya este epíteto a *Las Hadas,* ni porque *Tristán e Iseo, Siegfrid vencedor del dragón* o *Parsifal* tienen temas románticos, ni porque Walter Stolzing, en los *Maestros Cantores,* es una figura romántica; sino porque sus ideas sobre el arte concuerdan en muchos puntos con las de los románticos.

Los románticos sueñan con una poesía viva y una vida penetrada de poesía. Paralelamente Wagner explica que su obra, coincidiendo así con las opiniones de Novalis, Wackenroder y Tieck sobre la significación y destinos del arte, ha nacido del alma ebria de poesía y de música, y que el arte no debe separarse de la vida, sino que ha de ser su único contenido, manifestándola de diversas maneras.

En toda la ópera romántica, y no solamente en Wagner, se asiste a "la resurrección de la tragedia por el espíritu de la música", y con el apoyo inapreciable de la música instrumental que es, como dice E. T. A. Hoffmann, "la más romántica de todas las artes".

Esta concepción de la música debía llevar naturalmente al "romanticismo" entero a resolverse en sus elementos; las formas clásicas sufrieron una descomposición, un análisis, al mismo tiempo que sus medios de acción sensible se multiplicaron considerablemente. El principio de la emoción se sobrepuso al principio de la forma. Encadenamientos de armonías inesperados, progresiones audaces se clasifican durante cierto tiempo de "románticas"; más tarde se las llama "wagnerianas".

---

(1) *Conferencias sobre Ricardo Wagner, dadas en la Universidad de Viena.* Leipzig, 1909.

El mismo Wagner, como lo dijo en un escrito de sus últimos años, *Sobre la aplicación de la música al drama* (1879), aconseja "mantenerse en los límites de la prudencia en lo que concierne a la modulación y a la instrumentación", diciendo a los jóvenes compositores que no emplearan marchas armónicas demasiado audaces, que sólo podían justificar ciertas situaciones dramáticas. Pero sus sanos consejos no fueron escuchados. Se creyó que aun en la música instrumental se podían alcanzar nuevas bellezas y éxitos con el choque de armonías cada vez más inesperadas. Tales eran las producciones del "neoromanticismo"; extravagancias y aventuras curiosas y groseras, resultantes del ejemplo mal comprendido de Beethoven, que se prepararon en Lesueur, de que Berlioz fué la primera expresión completa, y de las que se han hecho plenamente responsables los compositores contemporáneos.

Oportuno es hacer notar aquí que los "románticos" de la música derivan de diferente manera, según los tiempos, de los "clásicos". Los primeros músicos "románticos" de la Alemania, Spohr, Weber, E. T. A. Hoffmann, derivan de Haydn, Mozart y de las obras que forman "la primera manera de Beethoven".

Jean Marnold, en un estudio publicado por el *Mercure de France,* a propósito de las ideas de Nietzsche sobre la música, da esta interpretación de la idea fundamental del primer libro del joven filólogo y estético de Basilea:

"En la época en que escribió Nietzsche su obra sobre el *Origen de la Tragedia,* no era "clásico" en el sentido vulgar de la palabra. Era wagneriano, era "romántico" y por consecuencia de mentalidad, conscientemente o no, *objetiva.* Su distinción en el genio musical de la "ebriedad dionisíaca" y del "sueño apolónico", como factores comunes y antagónicos de la obra de arte, es la más genial de las ideas que le inspiró la música, y podemos hallar en ella el prototipo de la inspiración "romántica" y del espíritu "clásico", la oposición de la alegría a la sensación instintiva del placer de las formas bellas, *la lucha entre la sensibilidad y la inteligencia.* A una corresponde

el genio que presiente y descubre (romántico); a la otra el talento que ordena y sistematiza (clásico)".

Por estos largos análisis se habrá visto que todo gran compositor es a la vez "romántico" y "clásico"; "romántico" lo es para su tiempo, "clásico" lo será para las generaciones futuras. El efecto de óptica cambia aquí radicalmente según el punto de mira. Según Nietzsche, o mejor dicho según su intérprete Marnold, el espíritu del romanticismo es un espíritu eminentemente creador, que trastroca en la composición las correspondencias tradicionales, altera las formas sobre las que impone el espíritu inventivo, y da más amplitud y facilidad al desenvolvimiento sistemático. ¿Existe en la historia del arte un solo compositor que en su tiempo no haya sido un romántico de los pies a la cabeza? Todo verdadero creador es en ese sentido un romántico; pero deja de serlo cuando su obra comienza a ser asimilada por las generaciones nuevas.

Esa división de los artitas y de sus obras es, pues, antojadiza sin ser cómoda, desde que no parece corresponder a alguna realidad objetiva, a cualidades precisas de técnica bien diferenciadas y permanentes, que nos dejen distinguir unos compositores de otros, unas obras de otras. En cada época, ¡cuántas corrientes contrarias, diversas, subterráneas, decisivas y en apariencia inertes — las costumbres del tiempo, los hábitos del artista, las diferencias circunstanciales de los países, del clima, de las estaciones, de la educación — no preparan insensiblemente el futuro "romántico"!

Estoy de acuerdo con Charles Lalo cuando refuta a Taine, y dice que la teoría del medio, de la raza y del momento, no es satisfactoria porque no explica nada de la obra de arte en sí, de su *técnica*. Antes de la refutación de Lalo teníamos una mejor refutación estética de Taine debida a Peladan (1). Pero Lalo comete un craso error cuando por combatir a Taine, afirma que "el nacionalismo musical,

El "nacionalismo" en música.

(1) *Op. cit.*

cuya sola idea indignaba a Berlioz",—es cierto esto, pero a Berlioz también le indignaba la fuga de Bach — "no existe ni el pasado, ni el presente, ni el futuro del arte, propiamente dicho; que sólo en generos subordinados, exteriores a la técnica del arte superior, por ejemplo y ante todo en el drama, porque es un género extremadamente complejo, al que se mezclan a veces elementos inestéticos, y también en los cantos y danzas populares, es decir, al margen del arte verdadero".

Tal afirmación me parece desprovista de todo serio fundamento.

Si hasta fines del siglo XVI no se nota una diferenciación nacionalista de la música, que parece conservar un carácter uniforme en todos los países de Europa, en cambio con el siglo XVII, cuando el arte, con Palestrina y Monteverde, había encontrado todos los elementos de la tonalidad, de la armonía y de la modulación cromática, se diría que las obras de arte adquieren las propiedades de un idioma vivo y nacional.

A partir del siglo XVII la evolución del arte es la progresiva generación de las formas y de los géneros clásicos, y paralelamente a esta generación formal aparecen las nacionalidades musicales, porque desde entonces los países de Europa empiezan a poseer una música diferenciada, con propia originalidad y con carácter nacional independiente.

El arte tiene patria.

¿En virtud de qué doctrina absurda y estéril se puede afirmar que el arte no tiene patria? El arte y la belleza, entidades metafísicas, abstractas, irreales, insubstanciales, podrán no tener patria, porque carecen de verdadera realidad. Pero los artistas la tienen y las obras también. Es un lugar común de la literatura que toda manifestación del mundo moral lleva necesariamente el sello del tiempo y del pedazo de tierra en que se manifestó. Cualquiera sea el poder creador del genio, no puede substraerse nunca por completo a las influencias del medio en que se forma y alcanza su madurez. El genio no es una fuerza independiente, absoluta y libre. El genio no es un dios, ni el arte una esencia

suprasensible. Los grandes artistas no son dioses, sino semidioses. Si los convertimos en dioses, los calumniamos, colocándolos fuera de la humanidad. Y la vida de un artista de genio, por rica y extraordinaria que sea, no podría interesarnos, no resultaría provechosa a la sociedad, si no fuera ante todo la vida de un hombre. Igualmente las obras musicales son realidades, individualidades únicas y absolutas, hechos, manifestaciones tangibles de la vida moral que, como las floraciones de las lenguas y de las demás artes, van selladas por la individualidad del genio que las produjo y por el carácter del pueblo que las vió nacer.

Charles Lalo se da la ilusión de resolver esta dificultad, insistiendo en que "el artista, si expresa lo que es esencial, según una técnica organizada y nunca lo que es esencial según la naturaleza, lo que caracteriza al arte verdadero no es la idea de esencia, sino la de técnica". Sí, es innegable; pero es la técnica precisamente lo que diferencia a los estilos y a las nacionalidades musicales.

A medida que nos aproximamos a los tiempos modernos, el carácter nacional se imprime con mayor vigor en las obras del genio musical. (1).

La historia ofrece los más evidentes ejemplos de ello. Podemos verlo ya en la segunda mitad del siglo XVI, con dos ilustres contemporáneos, Palestrina y Orlando de Laso, los dos grandes músicos, católicos los dos, que emplearon los mismos recursos del arte con idénticos fines, y cuyas obras acu-

Palestrina y Orlando de Laso.

(1) Hasta el punto que se ha podido decir, con alguna razón, que el arte de Ricardo Wagner había sido en Francia un agente muy activo y eficaz del pangermanismo. Camille Saint-Saëns, en un interesante folleto titulado *Germanofilia*, ha escrito: "El wagnerismo, so pretexto de arte, fué una máquina maravillosamente montada para roer y limar el patriotismo en Francia. Era el alma alemana insinuándose poco a poco en nuestro público. Se dice que la lengua es el alma de la raza. Con mayor razón lo es la música. Escuchad los cantos napolitanos, españoles, rusos, suecos, árabes; ¿no son como los retratos mismos de estos pueblos? ¿no dicen sobre su naturaleza moral más que lo que pueden decir todos los comentarios"? etc., etc.

san, sin embargo, matices que revelan la raza y el país en que nacieron. Hay en las misas, motetes y madrigales de Palestrina una serenidad grandiosa, una claridad y una unción penetrantes, en que es fácil reconocer el genio de Italia y particularmente al del grupo de los artistas "de Roma", entre los que había aparecido un Rafael en pintura; mientras que Orlando de Laso revela que es belga y hombre del norte, por una mayor vivacidad del ritmo, por un presentimiento de la modulación y del acento dramático, que serán un día las modalidades salientes de la música de los países del norte.

Juan Sebastián Bach y Scarlatti.

Existe igualmente una gran diferencia técnica entre el arte de Bach y el de Scarlatti. Juan Sebastián Bach crea las fórmulas científicas de la música alemana, en que dominan las combinaciones armónicas y lo pintoresco de la instrumentación; mientras que Scarlatti, su contemporáneo, funda la escuela italiana, en la que prevalece la idea melódica, interpretada por la voz humana.

Por la manera de traducir la idea melódica se distinguen precisamente las escuelas y las naciones. Los italianos la confían con preferencia a la voz humana. El culto de la voz humana es el dogma inconmovible que orienta al arte italiano durante tres siglos. La melodía vocal la acompañan con una armonía, en la que predomina la consonancia. Los alemanes, por el contrario, la distribuyen a los diferentes instrumentos de la orquesta, expresión de la libertad y de la fantasía, y la hacen pasar por una sucesión de disonancias y modulaciones como una vertiente entre las rocas.

En medio de los progresos y de la universalidad actual de los recursos de la instrumentación, la técnica instrumental del arte ruso es inconfundible. Es inconfundible y nacional la técnica de Chopín, cuyas modulaciones derivan en gran parte de los cantos populares de su país; la cadencia alemana es inconfundible y nacional, como lo es el arte checo, el de los "húngaros"; hay una diferencia creada por la nacionalidad entre la concepción francesa y la alemana de la "ópera romántica". ¿Cómo negarlo?

Germanismo musical.

Si es evidente que, a pesar de todo, los grandes compositores alemanes, desde los Bach a Beethoven, revelan una mezcla feliz de luz italiana y de profundidad teutónica, debida al hecho que antiguamente la música se aprendía con los modelos y maestros de la península, no es menos cierto que después de Beethoven la música alemana, a partir de Schumann, presenta en los Schubert, en los Mendelssohn, y sobre todo en los Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler y Strauss un marcado carácter puramente germánico.

No puede afirmarse que una sola técnica impere a la vez sobre toda una civilización, como es absurdo declarar que la técnica musical salte las "fronteras estrechas" de las nacionalidades y de los medios físicos. Afirmarlo, como lo hace Lalo, es permanecer voluntariamente en las nebulosidades de la abstracción, es forzar los hechos con tal de hacerlos entrar en las rigideces de un "sistema" más o menos simple e ingenioso. Los procedimientos técnicos en música son muy complicados y sus diferencias respectivas son muy difíciles de establecer, aún para los mismos profesionales. Pero para juzgar de las manifestaciones de un arte, lo principal, como ya lo he dicho, es poseer un gusto superior, porque es más difícil juzgar con equidad un acto de la inteligencia, una obra del espíritu, que una acción moral. Además, por su misma naturaleza exenta de todo contenido intelectual o imitativo, es quizás la música el arte que exige del historiador o crítico más conocimientos generales, y más delicadeza de sentimiento para no dar su impresión personal por un juicio deliberado.

La crítica estética que merece verdaderamente el nombre de tal.

Por lo que he venido exponiendo hasta aquí, se habrá visto que la crítica estética que merece verdaderamente el nombre de tal, es una complicada cuestión de psicología, porque tiene primero que analizar las condiciones y la naturaleza de la emoción de arte; de técnica, puesto que los procedimientos técnicos tienen mucha importancia y encierran a veces, como en el caso de Juan Sebastián Bach, toda la razón de

la gloria inmortal de un músico o de una obra considerable; de sociología, porque el arte cambia con la evolución de los gustos, de las costumbres y de la sensibilidad de los pueblos y de las épocas, y sobre todo de historia, porque nada nos ayudará mejor a comprender las obras actuales del arte, sus tendencias y sus ideas directrices y esenciales, que conocer sus orígenes y los monumentos que han precedido y preparado las obras contemporáneas.

Lo principal, lo indispensable, es ver de sentar un principio claro que pueda guiarnos, de establecer firmemente la punta del ovillo que nos permita aventurarnos con seguridad en el laberinto de los hechos de la historia.

La primitiva música.

Sin duda alguna — y esto me parece que no se puede discutir ya — que el primer instrumento de música del hombre fué su voz (1). Basta consultar la historia para convencerse que en los grados inferiores de la civilización la música vocal fué mucho más importante ciertamente que la música instrumental. (2). Esta estuvo durante muchos siglos sometida a la música vocal. Se puede decir que los griegos y los roma-

---

(1) La opinión que el origen de la melodía debe buscarse en los naturales acentos de las pasiones humanas, es una idea de Lucrecio, de Condillac, de Eximeno. J. J. Rousseau la sostiene en su *Essai sur l'origine des langues,* y en *Du Principle de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique*, publicado por JANSEN en su estudio, *Rousseau músico.*

El mismo principio ha sido sostenido por H. Spencer en sus *Ensayos de Moral, de Ciencia y de Estética* (Origen y fin de la Música), en *Hechos y Comentarios* (La Evolución de la Música) y en su *Psicología,* II (Sentimientos estéticos).

A su vez Ricardo Wagner escribía: "*La lingua dei suoni é il principio e il fine della lingua delle parole. Essa é l'espressione involontaria del sentimento. Rappresentiamoci il linguaggio ridotto alle vocali: la vicenda in esso degli accenti, secondo l'alternarsi vario delle passioni or dolorose or gioconde, ci dará l'imagine della favella primitiva deglio uomini, signoreggiata dal senso: informe melodía ritmica, che ebbe dal gesto la significazione e la misura*". OPERA E DRAMMA, II parte, cap. VI, traducción italiana de Luigi Torchi. Bocca ed., Torino, 1894.

(2) Véase: E. GROSSE. *Les Débuts de l'Art.* trad. franc. F. Alcan. París, 1902.

nos no conocieron música instrumental independiente propiamente dicha, por cuanto las músicas de danza, de coros y de los servicios religiosos estaban por sus mismas funciones destinadas a no salir de su forzoso estancamiento.

Hasta el Renacimiento italiano, la música, en su constante unión, desde tiempo inmemorial, con la poesía, había servido ya para marcar el ritmo de las canciones de amor, para exaltar las pasiones guerreras; para avivar los sentimientos religiosos de las muchedumbres, o ya para exteriorizar con mayor vigor los acentos pasionales de la tragedia clásica.

Tardío desenvolvimiento del sentido estético musica.

Cuando el arte de los sonidos se secularizó, diré así, independizándose poco a poco de su constante compañera, la poesía, abandonando los servicios divinos, separándose luego de las Canzone y de los madrigales vocales, para hacerse valer por sí sola con los primeros instrumentistas. En pleno Renacimiento, es cuando empezó en el hombre a desenvolverse el sentido estético musical, cuando empezó el hombre a gozar del placer de la música por lo que tiene de particularmente propio y específico, no por lo que expresa o canta asociada a la poesía, sino por lo que el sonido y sus combinaciones pueden tener de agradable, de bello, como fuente de mero placer sensorial auditivo.

Es este hecho de la tardía liberación de la música como arte independiente lo que no se ha querido reconocer, y cuya verdadera importancia no se ha comprendido del todo. En cambio, no hay divagaciones abstrusas que se echen a rodar sobre la Estética de este arte, que no encuentren eco inmediato en la crítica profesional, sobre todo cuando esas garrulerías sofísticas provienen de Alemania.

La pseudo-estética wagneriana.

De Alemania, efectivamente, nos ha venido la teoría vana que la música es un arte espiritualista que se eleva por encima de los sentidos para anegar el alma en el mundo de lo subconsciente, en el torbellino tormentoso de una volup-

tuosidad inefable, o en la contemplación del más allá. Pero la más grave perversión del buen gusto artístico se debe, como todos los cambios y progresos advenidos en el último medio siglo de evolución de la música, a la influencia del *wagnerismo* triunfante a la acción de los sofismas doctrinarios que Wagner reunió en sus escritos teóricos para defender algunas páginas sublimes de música que compuso y que bien se defienden por sí solas.

El error originario y esencial de la ópera, según Ricardo Wagner.

El error que Wagner había creído descubrir en la ópera italiana, y al revelarlo enterrar para siempre una forma, según él, agotada y vacía de sentido, — error que formulaba con tanta prosopeya en la introducción de *Opera y Drama* al sostener que los operistas de un medio de expresión (la música), habían hecho el fin, y del fin (el drama) habían hecho el medio del teatro melodramático — esto que Wagner llamaba el error fundamental y originario de la ópera, subsiste tal cual en las obras más avanzadas del wagnerismo, y subsistirá mientras haya un artista que se proponga hacer de la música y del drama elementos concomitantes de un mismo espectáculo. Ricardo Wagner propuso con sus obras dramáticas una solución más — cuyo valor apreciaré en sitio más oportuno de esta obra — de un problema que antes de él ni Lully, ni Rameau, ni Gluck, ni Grétry, ni Spontini, ni Rossini, ni Beethoven pudieron resolver por que es insoluble: el de la fusión en un arte nuevo de dos artes diferentes y contrarias como son la música y la poesía.

Si antiguamente los compositores hacían de la música *vocal* — diré así para precisar más que Wagner — el fin de la ópera, el *drama musical* de la actualidad hace de la música *instrumental* el fin del teatro. Antes se oía cantar con gusto exquisito, con arte superior, hermosas melodías, y este arte delicado, cuyas nobles tradiciones casi han desaparecido del todo de las escenas líricas de la actualidad, conmovía profundamente a las muchedumbres. En cambio hoy se oyen ruidosos y grandiosos trozos sinfónicos. Un placer vale lo que el otro, indiscutiblemente,

y ambos gustos son inatacables; pero con los dos distintos procedimientos la *verdad expresiva y dramática* está siempre en el mismo lugar.

Inferioridad de la ópera.

Más valiera declarar buenamente de una vez que consideramos como una absurda monstruosidad unir palabras a la música, y despreciar, con Tolstoi y con Rubinstein, como un género inferior, todo espectáculo basado en tal asociación.

El error no consiste, por lo tanto, en dar mayor importancia a este o al otro elemento de la ópera, porque Wagner, al fin de cuentas, se limitó en esto a invertir el orden de los valores y la proporción de los elementos integrantes de la ópera tradicional. El error señalado por Wagner, bajo cualquier carácter que se presente, es ingénito a la naturaleza híbrida de la ópera — producto académico del Renacimiento italiano — trátese de ópera o de drama musical que, por muchas vueltas que se den a los vocablos, son en el fondo la misma cosa.

Efectos aparentes del wagnerismo triunfante.

Las obras de Wagner han triunfado ya de toda resistencia; nadie hay que se resista a su mágico encanto; los compositores de todas las nacionalidades escriben hoy en estilo wagneriano, como antes se escribía en el estilo de la ópera italiana. Tampoco se puede negar que el wagnerismo ha ejercido aparentemente una saludable influencia sobre la cultura general. La prodigiosa multiplicación de folletos, libros y revistas dedicados en los últimos años a estos problemas — (hay quien piensa que a pervertir el gusto natural de las gentes) — han llevado la afición de la música hasta el rincón de las personas que parecían más refractarias a su influencia. Hoy todo el mundo es wagneriano, con lo que todo el mundo cree ser músico, sin sospechar que se pueden engañar de medio a medio. He visto aplaudir *El crepúsculo de los Dioses*, en el teatro de la Opera de Buenos Aires, por amables señoras, orgullo, recreo y ornamento de los salones elegantes, a ancianos venerables envejecidos en el robo público, a jóvenes agitados por los primeros instintos de la pubertad, personas todas encantadoras y respetables, que difícil-

mente pueden estar preparadas para gustar de un arte que exige de sus auditores tan compleja cultura por ser él mismo expresión de una cultura vieja y crepuscular.

En todas partes del mundo civilizado y cosmopolita ocurre lo mismo, no puede negarse. La cultura musical ha alcanzado aparentemente un gran desenvolvimiento, (sí, nada más que aparente) ; pero es notable también que a medida que ha ganado la información de la muchedumbre, la victoria sobre la muchedumbre se ha hecho cada día más difícil. Un buen psicólogo ha escrito: Hoy que la plaza pública se ha hecho demasiado grande, el renombre tiene necesidad de gritos (1). Y escudándose en la garrulería del pathos nebuloso y pueril de la pseudo-estética wagneriana, los autores actuales han dado curso en la música a las más inconfesables pasiones, rebajando arte tan sublime al extremo de convertirlo en un medio de desenfrenada notoriedad, de una galopante avidez de éxito y de ganancia, con gran detrimento y perjuicio, no solo del buen gusto y de los principios esenciales de la belleza estética, sino hasta de la decencia y del sentido común.

Si con estúpida presunción se admite hoy que en las artes todo es permitido al capricho del hombre; si las gentes se ríen a mandíbula batiente de quienes vienen a recordarles que el arte no puede descender de las concepciones de la fantasía fecundadas por los sentimientos elevados del alma, la causa de esta horrorosa falta de discernimiento y de gusto, el error inicial de esta perversión general, de esta común barbarie, de esta confusión, de este caos en que se van hundiendo poco a poco las artes y los públicos, proviene del principio insensato establecido por Ricardo Wagner contra todas las enseñanzas que se desprenden de las más grandes obras de la música: LA MÚSICA NO ES MÁS QUE EL MEDIO DEL DRAMA.

¿La música no es más que un "medio" del drama?

(1) Me acuerdo en este instante de esta justa observación de Voltaire: Cuando el talento se hace común el genio se hace raro.

Este es el error funesto, el pecado original de la actual perdición, cuya aciaga doctrina ha desbordado de la estética del drama para expandirse también por todos los campos de la composición musical.

La música es expresión, esta idea es el motor secreto de toda la actividad artística de nuestro tiempo. La música es expresión, dice el wagnerismo; pero ¿expresión de qué? De sentimientos, de ideas, se responde, como puede serlo el lenguaje hablado, y si apuráis un poco, los ciegos admiradores de Ricardo Strauss os dirán que también lo es de todas las cosas del mundo moral y del mundo físico.

Opinión de Nietzche sobre la naturaleza de la inspiración musical.

"Representémonos cuán temeraria empresa debe ser componer música para una poesía, decía Nietzsche (1); en otros términos, querer ilustrar musicalmente una poesía y forzar la música de este modo a convertirse en lenguaje de ideas. ¡Es el mundo al revés! ¡Es como si un hijo quisiera engendrar a su padre! La música puede engendrar por sí misma imágenes que nunca son más que esquemas, ejemplos particulares, por así decir, con relación a lo *universal* que es el contenido propio de la música. Pero ¿cómo la imagen, la representación podría por sí misma engendrar música? ¡A mayor razón el concepto, la "idea poética" como se dice ahora! Tan cierto es que del castillo misterioso del músico un puente conduce a la tierra libre de las imágenes, — como es imposible seguir el camino opuesto, aunque algunos se imaginen haberlo recorrido".

Se responde a Nietzsche: No es el poema, la letra, sino el sentimiento engendrado por el poema, lo que origina o inspira a la composición musical.

No, dice a su vez Nietzsche, la música expresa algo mucho más general; sólo la *emoción,* el poder emocional del alma, o estados muy generales de sensibilidad.

Es una prueba de insensibilidad musical creer que una obra musical puede ser expresión de la alegría, del do-

(1) *Escritos Póstumos,* tomo IX, pág. 216.

lor, del amor, de la esperanza, o de cualquier otro sentimiento general. En un buen trozo de música alternan diferentes estados de ánimo, tristes, alegres, lánguidos y apasionados. *La música no expresa ningún género determinado de sentimientos, sino la facultad de sentir en sí misma, que se plasma en formas lógicas y claras.*

Lo que la música "expresa".

"Cuando el músico, escribe Nietzsche (1) compone una romanza, no le inspiran las imágenes ni los sentimientos expresados por el texto poético; lo que sucede es que una inspiración musical, venida de muy otras esferas, escoge ese texto como adecuado para expresarse simbólicamente ella misma. No se trata de una *relación necesaria* entre la letra y la música, porque ambos mundos — el de las palabras y el de las melodías — están entre sí demasiado distantes, como para poder contraer algo más que un lazo simplemente frágil y exterior. El poema no ofrece más que un símbolo, y con respecto a la música es lo que el jeroglífico de la bravura es respecto al guerrero valiente en sí. Las más altas revelaciones de la música nos hacen, a pesar nuestro, experimentar la grosería propia de toda representación por imágenes, o de cualquera otro modo que tuviera analogía con ellas. Los últimos cuartetos de Beethoven rechazan toda representación sensible, y, de modo general, todo lo que puede tener algo del dominio de la realidad empírica. En tales obras el símbolo no tiene ninguna significación en presencia del Dios soberano que verdaderamente se revela: y hasta le ofende con su materialidad".

Cuando recordamos las palabras de una romanza cualquiera, de un trozo cantado, ¿no es verdad que es imposible recordarlo sin asociar ipso - facto la melodía original que lo acompaña? Por el contrario, el recuerdo musical no tiene nunca necesidad de las palabras que le sirven de texto para conservar sobre el alma todo su poder y su encanto. Esta experiencia, que todo el mundo puede hacer, prueba que en vez de ser la música la subordinada de

(1) *Loc. cit.*, pág. 218.

la palabra, es ésta la que está subordinada a la música. Y otra prueba más de ello es que oyendo una composición cualquiera, desarrollada sobre palabras o no, los mundos de imágenes que provoca en el espíritu de distintos auditores, nunca coinciden del todo, ni aproximada ni remotamente. ¿Qué contenido preciso puede encerrar la música?

Razón de la importancia de la voz humana en la ópera.

"Si la voz humana, dice Nietzsche, en la ópera o en las piezas de canto sueltas, realza maravillosamente el poder y la expresividad del conjunto de la obra musical, es tan solo como voz humana, como el más patético, el más noblemente sonoro de los instrumentos, que presta sus nobilísimos acentos a los sonidos de la melodía".

Nietzsche establece así la preeminencia de la música pura — que es la verdadera música — que se alimenta del fondo oscuro de la sensibilidad general del compositor, y determina a la vez la verdadera relación que puede existir entre las palabras y las melodías.

El verdadero fin de la música.

Sería un absurdo establecer una Estética para la música instrumental y otra para la música vocal. Si el fin de las artes no es, contra lo que muchos creen, *la expresión,* sino la belleza estética, el fin de la música, sea esta instrumental o vocal, no es la expresión de sentimientos o de ideas, sino la belleza sonora, en cuyas formas se plasma la sensibilidad del compositor.

El único criterio estético aceptable.

Toda la historia razonada de la música, la experiencia interior y el análisis de la emoción musical, una comprensión inteligente y superior de las grandes obras del pasado, permiten sentar este principio, cuya verdad simple me parece evidente por sí misma: *que las obras musicales alcanzan su punto más alto de perfección cuando representan — bajo cualquier forma que el espíritu musical se manifieste, ya sea por un concerto, un lied, una ópera o una sinfonía, — el carácter más puramente musical que puedan ofrecer; es decir, cuando su inspiración musical es ente-*

ramente libre, se expresa sólo para satisfacerse, se afirma y se desenvuelve con independencia absoluta de cualquier otro espíritu; cuando su estilo obedece a sus propias leyes; cuando analizando hasta el fondo dichas obras comprobamos que es solo por sus formas que perduran y encadenan nuestra espontánea admiración.

No es posible otro criterio estético.

¿Existen realmente dos grandes familias de compositores?

Es verdad que la historia nos presenta dos grandes familias de compositores, una compuesta de aquellos que, como Juan Sebastián Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, pueden ser considerados como *músicos puros*, que cantan sin necesidad de otra cosa que de inspiración; y el otro grupo, más numeroso, constituído por los grandes cantores de las pasiones humanas, que han ilustrado la historia de la ópera, Handel, Gluck, Monteverde, Rossini, Weber, Verdi y Wagner, autores cuya inspiración musical pareció estar siempre dominada por su genio patético, cómico o dramático.

"Así, pues, — se me dirá — que vuestro principio estético es unilateral, porque solo puede aplicarse a una clase de obras, a una especie de música, a una familia de compositores. La escuela francesa, desde Duni hasta Massenet, sólo ha producido compositores dramáticos, más o menos fecundos".

Me parece que el análisis que Nietzsche hace de la relación posible entre la música y la poesía, — que he transcripto algo más arriba — explica y aclara con suficiencia la generalidad del principio.

Opinión de Mozart sobre las óperas bufas italianas.

Mozart, que habría que considerar incuestionablemente como un músico *puro*, y que era también un eminente operista, se expresaba así sobre este problema tan delicado: "Sé por experiencia que en una ópera es absolutametne necesario que la poesía sea hija obediente de la música. ¿Por qué gustan tanto, y en todas partes, las óperas bufas italianas, a pesar de sus miserables libretos? Porque en ellas domina por entero la música, haciendo

olvidar todo los demás" (1). Respetable opinión más digna de tenerse en cuenta que la de muchos estetas simplemente teóricos.

Gluck, prototipo del autor dramático, Wagner del siglo XVIII, viejo filósofo de la música que, contemplando la prodigiosa carrera de las grandes cantantes de su tiempo, se lamentaba diciendo que "el arte de las sirenas había hecho callar al arte de las musas", y que se propuso coronar su carrera con una reforma del drama lírico, fué, al fin de cuentas, un *músico* más que un *autor dramático*.

Opinión de Rousseau sobre Gluck.

"Me atrevo a decir que el placer del oído debe a veces primar sobre la verdad de la expresión, dice Rousseau hablando de Gluck (2), porque la música sólo puede conmover el corazón por el encanto de la melodía, y si se tratara sólo de vertir el acento de la pasión, bastaría con el arte de la declamación solo, y la música en tal caso inútil, sería inoportuna en vez de sernos agradable. Tal es uno de los escollos que el compositor, demasiado preocupado de su expresión, debe evitar con cuidado. Hay en todas las buenas óperas, y sobre todo en las de Gluck, mil trozos que hacen brotar las lágrimas por virtud sola de su música, y que sólo provocarían una emoción nula o pobre, desprovistos de su concurso precioso, por bien declamados que fueran" (3).

Rousseau tiene sobrada razón. Si abrimos un manual cualquiera de la historia de la ópera, de esos que sirven para que los cronistas de los periódicos escriban sus eruditas crónicas, leeremos en el capítulo dedicado a Gluck y a su reforma musical, estas o parecidas frases: Gluck es

---

(1) En sus *Cartas,* traducción francesa de Goschler. Puedo agregar al razonamiento de Mozart: ¿Por qué vive *El Barbero de Sevilla*, de Rossini? ¿Ha sobrevivido igualmente acaso la pieza de Beaumarchais? Solo la música explica estos éxitos.

(2) *"Observations sur l'Alceste de M. Gluck"*.

(3) Idéntica observación se puede hacer con muchas páginas importantes de las obras dramáticas de Ricardo Wagner, como ha de verse en otro lugar de esta obra.

el verdadero traductor de Sófocles, de Eurípides y de Virgilio, como Beethoven y Mendelssohn lo son de la poesía de Shakespeare, y Weber de la parte fantástica del genio de Goethe y de la poesía alemana.

Lo cierto es que las obras de Eurípedes y de Sófocles, de Shakespeare y de Goethe, no han necesitado nunca de las inspiraciones musicales para seguir encantando, al través de todas las generaciones, al espíritu humano, y para revelar, a los lectores capaces de comprenderla, toda su inconmensurable grandeza; como también es verdad que los bellos, dramáticos, patéticos e inspirados acentos melodiosos de Weber, de Mendelssohn, de Beethoven y de Gluck, son acentos melodiosos por sí mismos inspirados, patéticos, dramáticos y bellos, y no por que nos revelen con *verdad* las poesías que *les sirvieron de símbolos,* como diría Nietzsche.

El valor estético de una ópera ha dependido siempre de su música.

Esos acentos musicales tienen una vida independiente de las poesías a que fueron unidos, que deriva de su intrínseco valor musical. Mientras las obras literarias que parecen haberlos inspirado viven con juventud eterna, es difícil que muchos de esos acentos melodiosos puedan gustar a los públicos de hoy, cuya sensibilidad musical difiere tan profundamente de la sensibilidad de las épocas que vieron nacer aquellas obras melodramáticas. Lo que se ve confirmado por el hecho que tales obras—lo he podido comprobar con representaciones del *Orfeo* de Monteverde y el de Gluck, de *La Vestal* de Spontini, y de obras antiguas de menor importancia, como *El Matrimonio Secreto* de Cimarosa—causan sobre los públicos una impresión fatigosa de vetustez, de arte muerto y olvidado, de algo sin vida, sin color, sin perfume. Apenas si uno que otro trozo melodioso llega un instante a arrancar de su irremediable indiferencia al público que carece de gusto retrospectivo, la gran mayoría. Es una música que no se gusta más, que no responde a nuestra sensibilidad. Si tradujera, como se dice, la verdad dramática de Sófocles, de Eurípides, de Shakespeare, o de Goethe, vivirían en el

corazón de los hombres a igual nivel que las inmortales obras de estos genios de las bellas letras (1).

Puede afirmarse por lo tanto que es el *mérito o valor musical* de una obra melodramática, lo que la hace perdurar en el recuerdo de los públicos, y no el mayor o menor grado de su *verdad expresiva.*

Sin duda alguna que en las óperas hay que tener en consideración elementos que, si bien secundarios, no carecen por completo de importancia en el conjunto y contribuyen en parte a dar su carácter a la obra que integran. Una ópera se concibe musicalmente de muy distinto modo que una sinfonía; pero por los géneros que la ópera mezcla, por su particular origen — elaboración puramente académica y no producto espontáneo de un instinto natural — por la subordinación en que el compositor se ve en muchas ocasiones forzado a mantener la música con relación a las palabras, para no violentar demasiado la verosimilidad y la lógica teatrales, no cabe duda — digan lo que quieran a este respecto los *wagnerianos* de todos los tiempos—que la ópera, como género musical, es decididamente un género inferior.

Con todo, la generalidad del principio estético que he establecido más arriba no queda quebrantada, sino más bien confirmada por esta aparente excepción de la ópera, puesto que también es verdad — y el caso de Mozart y sus maravillosas óperas lo confirman — que una ópera es tanto más bella, tanto más estética, cuanto mayor interés y valor musicales posea, cuanto más musical sea su estilo, cuanto, en el consorcio de la poesía con la música,

---

(1) Sabido es que el aire incomparable de *Orfeo*:

J'ai perdu mon Euridice
Rien n'egale mon malheur.

está edificado sobre una melodía que Gluck había tomado de una ópera bufa. Estas transposiciones de melodías de óperas bufas a óperas serias, y viceversa, son comunes en la historia de los grandes autores. E. Hanslick cita algunos clásicos ejemplos en su libro *Lo Bello en Música*. La historia de las obras de Handel es la que ofrece más casos. ¿Dónde queda, eso de la *verdad de la expresión* y de los acentos dramáticos?

ésta sea más lógica consigo misma y más libre dentro del conjunto.

En qué consiste el verdadero valor de las obras artísticas.

Porque las obras artísticas, a cualquier arte a que pertenezcan, no valen por lo que tienen de nuevo, de audaz, de personal, de extraordinario, sino por lo que tienen de específicamente lógicas y armoniosas, cualidades cuya intuición poseen las almas delicadas. "Una vez más os lo repito, decía ya Diderot, el gusto de la extraordinario es el carácter de la mediocridad. Cuando se desespera de hacer algo bello, armonioso y simple, se hace siempre algo raro". La belleza estética de una obra está, pues, constituída por lo que tiene de *arte*, de *técnica*, de procedimiento en armonía lógica y necesaria con la emoción o con la sensibilidad que dictó la obra, de lo que deriva la forma que ha de adoptar.

La maestría genial.

Se comprenderá fácilmente que la maestría genial en las artes se obtiene por una limitación y ordenación de los medios, por una especie de análisis previo, que el genio parece realizar inconscientemente (1), y que da a las grandes obras ese rasgo de espiritualidad, de intelectualidad suprema, que ordena y equilibra las expansiones de la sensibilidad del artista. Piénsese en las mejores obras de Bach, de Mozart, de Beethoven, y, como comparación, recuérdese la impresión que causan las mejores telas de Leonardo. Su aire de serenidad, de equilibrio, de espiritualidad, su apariencia uniforme, oculta una extraordinaria fuerza de genio que ordena, purifica, informa, porque la belleza artística suprema es el triunfo del ritmo, de la lógica, del equilibrio, es matemática, unidad, armonía y ley.

Funestas tendencias en las artes.

No puede señalarse más funestas tendencias en las artes que querer remover la sensibilidad, sorprender con violencia, embria-

(1) "Entendámonos, dice con mucha razón Benedetto Croce en su notable obra citada, la conciencia de que carece el genio es la conciencia refleja, la doble conciencia del historiador y del crítico, que para el artista no es esencial".

gar, apoderarse vigorosamente de los sentidos del público. ¡Espantosas tendencias que denotan la barbarie irremediable, la inevitable decadencia, la disolución y anarquía de los instintos artísticos! Fué Wagner precisamente el artista que marcó este desborde en el arte contemporáneo. "Wagner siente que tiene — escribe Nietzche (1) — en lo que respecta a la forma toda la grosería del alemán, y por eso prefiere combatir bajo el pabellón de Hans Sachs y no bajo la enseña de los fraceses y de los griegos. Nuestra mejor música alemana (Mozart, Beethoven) se ha asimilado también la forma italiana como la canción popular, y por eso solo, con el organismo rico y delicado de sus líneas, no corresponde más a la pesadez rústica burguesa del gusto teutón".

Naturaleza del genio de Ricardo Wagner.

En efecto, Wagner no se ocupó, conscientemente al menos, más que de la expresión. Al leer el desarrollo pernicioso que, con la facundia que era peculiar a toda su actividad intelectual, dió a esta falsa doctrina estética tan antimusical de por sí, pienso a veces, olvidando las inmortales páginas de música que debemos a su estro sublime, borrando momentáneamente de mi espíritu los recuerdos inefables que lo unen al soberano arabesco sonoro de la partitura de *Tristán*, pienso, digo, que la facultad madre de Wagner era realmente el temperamento de actor, desarrollado en extraordinaria medida, un genio portentoso de mimo que para poder crear por sí solo una obra de arte ha tenido a su alcance una multiplicidad enorme, ilimitada de dones, de facultades, que es lo que le distingue precisamente, y con desventaja del mismo Wagner como dice Nietzsche, del tipo de los grandes maestros. "Su genio es una selva en crecimiento, no un árbol único," escribe con profundo acierto Federico Nietzsche.

El valor, el mérito de Wagner como músico — ya lo veremos en la parte histórica de esta obra,—lo debe también él, a pesar de todo, a sus formas musicales, porque

(1) *Escritos Póstumos*, tomo X, pág. 432.

un artista a quien falta forma le falta todo, deja de ser un artista y sus obras de ser obras artísticas; porque la música, como las demás artes — nunca estará demás repetirlo — vive por sus formas que revelan el espíritu, mérito y sensibilidad del artista, y sin las formas que tieneden a satisfacer a los sentidos a que cada arte en particular se dirige, es inútil tratar de encontrar en tales obras otra clase de elementos de belleza ignota, oculta.

Las artes viven sólo por sus formas.

¿Cuál es la materia prima que el arte de la música emplea, y cuáles son sus combinaciones? La música, definiré con Rousseau (1), es el arte de combinar los sonidos de manera agradable al oído. Sonido y ritmo son las dos partes esenciales de la melodía, y melodía es la esencia de la música.

La materia prima del arte musical.

El arte musical construye sus obras con el sonido. Sonido es una sensación producida por ciertos movimientos rapidísimos y periódicos del cuerpo sonoro (cuerda, membrana, tubo, láminas, etc.) llamados vibraciones. Estas vibraciones son transmitidas a nuestro oído por el aire, y nuestro oído las traduce en sensaciones sonoras cuando su número no es menor de 16 a 20 por segundo y no superior a 40.000 en el mismo espacio de tiempo.

El sonido musical, primer elemento de la belleza musical.

La cuestión de saber si lo bello musical consiste ante y sobre todo en la sensación de placer que el sonido produce por sí mismo, debe a mi parecer resolverse en sentido afirmativo, recordando que no cualquier sonido es musical, es estético en sí, sino solo aquellos escogidos y seleccionados naturalmente por nuestra sensibilidad. Hay en el sonido de por sí un elemento físico, una especie de fluído nervioso que obra sobre la sensibilidad general con independencia absoluta de toda acción sobre la inteligencia y los sentimientos. Es una acción únicamente fisiológica, cuya observación permitió a Darwin afirmar en su libro: *La expresión de los sentimientos en el hombre y*

(1) *Diccionario.*

en los animales, que la música hace surgir en nosotros de modo vago e indefinido los sentimientos vivísimos que experimentaron nuestros progenitores en los tiempos que los sonidos vocales — el canto — eran medios de seducción entre ambos sexos.

Origen natural de nuestro sistema gamático y armónico.

Entre la inmensa variedad de sonidos percibidos por nuestro oído el arte musical escoge tan solo aquellos que por su intensidad, su timbre y su entonación más se prestan para alcanzar el fin estético que la música persigue. La escala de sonidos en que se basa nuestro sistema musical moderno, reposa en parte sobre leyes objetivas propias del sonido y en parte pequeña sobre convenciones. Es un organismo en cierto modo formado por la experiencia y por selección, por creación del sentido de lo bello, que en un principio no fué más que el sentido de lo agradable, en el que el hombre no hizo otra cosa que seguir la impulsión primera de la naturaleza.

Una prueba decisiva de este origen natural, fisiológico e instintivo de nuestro sistema musical, es el hecho que a pesar de las diferencias de estructura que presentan las escalas del pasado y de muchos pueblos modernos (escala de los bretones, de los chinos, de los árabes, de los egipcios, etc.) todas ellas tienen un carácter común que reside en los intervalos de octava, cuarta y quinta que todas las escalas poseen, es decir que el punto inicial de las escalas (dichos tres intervalos) posee los mismos intervalos que los hallados al principio en los orígenes de la armonía.

Las escalas primitivas y la armonía moderna habían, pues, usado los mismos intervalos; el monje Hucbaldo al trazar los primeros fundamentos de la armonía realizó idéntica acción a la de los primeros creadores de los intervalos melódicos, todo lo cual prueba irrecusablemente el origen natural, fisiológico, de la escala fundamental del sistema de música moderna.

El descubrimiento de las armónicas es un hecho relativamente reciente. En los tiempos en que se las ignoraba no debieron oirse, pero no dejaron de impresionar el

aparato auditivo por una acción cada vez más acentuada, que fué creando inconscientemente en los músicos una predisposición natural, siempre más irresistible, a adoptar en la constitución de sus escalas los intervalos de las armónicas, hasta la organización definitiva y natural — que tardó en realizarse cerca de dos siglos — de nuestro actual sistema gamático y armónico.

Debemos admitir, me parece, que el placer sensorial producido por el simple sonido es la base de la belleza musical; que ese placer sensorial es el fundamento, el cimiento, el átomo, el elemento irreductible de toda vida estética musical superior, no olvidando que cuando hablamos de *sonido musical* hacemos una abstracción relativamente arbitraria, puesto que el sonido no se presenta aislado, de modo independiente, al gozo estético del auditor.

De la sensación sonora a la vida estética musical.

El sonido en sí no es más que una sensación. Para franquear el límite de la sensación y penetrar en el campo de la estética, necesario es que la sensación se convierta en imagen; y la imagen musical surge de la sucesión y el enlace lógicos de los sonidos, de las modificaciones de la melodía y de las combinaciones de la armonía, que se plasman en formas claras y precisas.

El sonido es para el músico la materia prima, como para el arquitecto la piedra y para el pintor los colores.

Melodía y armonía.

El sonido solo no constituye la música. El alma de la música es la melodía, que resulta de la sucesión de las notas o sonidos escogidos, que dispone la materia prima en una especie de dibujo que se extiende en el tiempo, de una manera rítmica, y que el espíritu va determinando en la audición. La armonía, no en el sentido griego, sino en la acepción moderna de la palabra, — combinación de sonidos unidos por ciertas afinidades físicas y que resuenan simultáneamente — procura en música una sensación análoga a la del colorido en un cuadro, en el que el dibujo vendría a tener papel semejante al de la melodía en la composición musical. La música es, pues, una pintura que se extiende en el tiempo.

Este nuevo factor—el tiempo—tiene en música importancia muy considerable, tanto o más que la luz en pintura, ante todo porque se relaciona directa, indisolublemente con el ritmo que, como decía Rousseau (1), es la fuerza más grande del arte sonoro, pues sin él, la melodía no es nada y él solo puede bastarse a sí mismo, como lo demuestra la impresión que causan a todos los hombres los tambores militares.

Importancia enorme del ritmo en música.

La división del tiempo en fragmentos que se llaman compases es la base del ritmo musical. El compás se divide a su vez en fragmentos que se llaman tiempos. A cada compás, como a cada tiempo, corresponden una o varias notas dispuestas de cierto modo, que es a lo que llamamos por lo común *dibujo musical*. Es necesario agregar a la noción de tiempo la de periodicidad, lo que implica necesariamente la obligación de movimientos.

El ritmo musical es el retorno periódico de una unidad de tiempo asociada a una unidad fonética, formándose así tiempos o medidas cadenciadas en las que se pueden figurar silencios sin modificar en lo más mínimo la unidad de tiempo (2). No hay que olvidar que para que el oído experimente el placer rítmoco, es indispensable la regularidad en el fonetismo y la regularidad en la marcha del tiempo, sin lo cual no hay ritmo posible.

Teoría del ritmo.

Tampoco hay que confundir el dibujo musical, y su simetría con el ritmo, o el sentido musical con el sentido rítmico. Si pueden concordar entre sí, pueden también ser independientes; lo que es inmutable y necesario para que haya ritmo musical es el retorno periódico regular de una unidad fonética asociada a una unidad de tiempo.

Se ha tratado de explicar el origen y la importancia práctica enorme del ritmo, (que muchos confunden con el compás) sin que las opiniones hayan podido ponerse de

---

(1) *Diccionario.*

(2) Sobre la doctrina del ritmo sigo las ideas de L. Danion, *La musique et l'oreille*. París, 1907.

acuerdo. Uno de los muy escasos tratadistas de la materia, el francés Mathis Lussy (1), cree que la importancia y el origen del ritmo se encuentran en la respiración, que es para Lussy el prototipo del compás musical y generadora del ritmo. "En la respiración, dice Lussy, reside la facultad, el poder de *medir el tiempo* y de suministrar a nuestra alma la sensación de reposo, de detención en el tiempo. En efecto, la respiración se compone de dos instantes fisiológicos, de dos movimientos: la *aspiración* y la *expiración;* la primera que personifica la acción, corresponde al tiempo débil, y la segunda, que representa el momento de detención, de reposo, corresponde al tiempo fuerte del compás".

Mathis Lussy cree que la condición esencial del ritmo es el *tiempo fuerte,* pues pretende refutar la opinión de Hugo Riemann (2) que hace derivar el ritmo de las pulsaciones cardíacas, diciendo que el pulso no tiene tiempo fuerte.

El "tiempo fuerte" no es la condición esencial del ritmo.

Pero el *tiempo fuerte, que es una creación tardía* de la música, no es esencial al ritmo pues este puede existir sin él. Como ha de saberse, el *tiempo fuerte* musical es una acentuación de tiempos del compás, que puede caer sobre el primer y tercer tiempos de un compás de cuatro tiempos, por ejemplo, o sobre el primero de un compás de dos. Las acentuaciones del ritmo que podrían considerarse como tiempos fuertes del ritmo pueden muy bien no corresponder a los del compás. Una frase musical puede ser muy rítmica y no poseer tiempo fuerte. Nada quiere decir, por lo tanto, que muchas veces los tiempos fuertes del ritmo se confundan ocasionalmente con los del compás. ¿Cómo explicar de otro modo la aparición tan tardía de la música medida, que no hay que confundir con la música rítmica tan antigua como el hombre sobre el planeta? El tiempo fuerte, de incal-

(1) *Le Rythme musical, son origene, etc.* Fischbacher. París, 1897.

(2) *Elements de l'Esthetique musical.* Traducción francesa. F. Alcan. París.

culable importancia en música, ha sido una consecuencia de distintos hábitos de ejecución, y, en realidad, no es más que un punto de reunión para los ejecutantes de conjunto y coros, y también de las sonoridades dispersas de la polifonía que se condensan en formas de acordes para mayor claridad de la exposición polifónica. Es una consecuencia cuyo empleo se ha hecho maquinal y que puede muy bien ser cambiada, a voluntad del músico, como sucede con las Polonesas.

El ritmo es otra cosa. Sin detenerme a probar que el ritmo, en su acepción más general, aparece en todos los fenómenos del universo, y ha de considerarse como esencia de la armonía de los mundos planetarios, recordaré que el hombre, en todos sus movimientos, en todas sus acciones procede *por instinto* de una manera rítmica, ejecutando *todos* sus movimientos, todos sus gestos, de modo maquinalmente rítmico.

Qué es el ritmo.

En vez de relacionar el ritmo musical con un tipo de ritmo superior y preexistente que sería su modelo, como hacen Lussy, Riemann, que reproduce las opiniones de Zarlino, Galli (1) que confunde ritmo con compás, y todos los que dan como origen y fundamento del ritmo la respiración, el pulso, o el movimiento de los miembros inferiores, etc., debemos explicárnoslo como una aplicación instintiva de la sinergía o de la coordinación muscular combinada con la concepción de unidades de tiempo parcelarias, lo que facilita enormemente la acción de la música sobre el oido del auditor, dando a la frase cadenciada gran vigor, a la vez que obra sobre el espíritu facilitando también la memoria musical. Esta última razón explica en cierto modo la necesidad primaria del ritmo, tanto oral, fonético o musical, para poder retener los primeros *cantos* en las lejanas épocas en que el verbo era el único medio de trasmisión del pensamiento a las generaciones siguientes.

Se puede concluir, por lo tanto, que en sí el ritmo no

(1) *Estetica della Musica*. Torino, 1900.

es placer, sino que todo lo que es rítmico produce de por sí una satisfacción orgánica.

Efecto general del ritmo.

La periodicidad de un gesto rítmico nos causa placer, la satisfacción muy apreciable de que su percepción no nos exige esfuerzo alguno, de manera que establecida la inteligencia del mecanismo sensacional del ritmo, el sistema nervioso, el organismo, se encuentra por decir así *acordado* para la satisfacción que lo rítmico produce.

Gracias a la repetición cadenciada de la sensación, el organismo experimenta una satisfacción sensorial de una naturaleza particularísima, como si el movimiento sanguíneo circulatorio fuera a la vez acelerado, como si todas nuestras energías físicas se sintieran en conjunto agradablemente favorecidas y avivadas por una fuerza exterior irresistible. Y esta sensación general satisfactoria es más viva, más agradable, más intensa, según las modalidades del ritmo y cuando este se manifiesta con mayor claridad y energía.

Ritmo y melodía.

El ritmo es el alma de la melodía y esta es, repetiré con Rousseau, el alma de la música. La melodía nace de la sucesión de los sonidos, unidos entre sí por relaciones lógicas y determinadas, dispuestos con el fin estético que el arte de los sonidos persigue. No hay que confundir melodía con aire, como vulgarmente se hace, pues un aire, romanza o lied, puede estar formado de una como de dos o más melodías.

Origen de la melodía.

El origen de la melodía, como creo haberlo apuntado ya, debe buscarse en la declamación y en el recitado, que se convirtieron poco a poco en melodía al perseguir un mayor grado de perfección y de acentuación expresivas. De manera que la melodía puede decirse que ha ido formándose cuando las mayores acentuaciones del recitativo se produjeron con mayor regularidad y continuidad, cuando grupos de ritmos vocales e intervalos se fueron paulatinamente sistematizando. Y de este origen natural de la melodía tenemos pruebas, por así decir modernas, en los ritmos de las llamadas *músicas nacionales* que tan estrecho parentesco

o relación guardan con las cualidades rítmicas de las correspondientes *lenguas nacionales,* cuando estas presentan marcados contrastes de énfasis expresivo (como sucede con la música llamada húngara).

Todos los aires y melodías compuestos para cualquier instrumento, como cualesquiera cantos o melodías vocales, son concebidos siempre fonéticamente según el principio de la concepción fonética verbal. Y aunque se haya podido decir que desgraciadamente las fuentes de la simple melodía parecen agotarse, y una amplia proporción de melodías nuevas empiezan a construirse sobre bases, armónicas o no, mucho más complicadas, no por eso la melodía dejará de ser el más importante factor o elemento del arte musical, no solo el alma de la música sino como se ha dicho, la única música, el verdadero *Verbo* musical. Así vemos que hasta principios del siglo IX la melodía ocupó, en la vida privada como en la vida pública de los hombres, y durante muchos siglos asociada a la danza, un sitio exclusivo, absorvente, adquiriendo un desarrollo prodigiosamente extraordinario, e imprimiendo en el alma popular el sentimiento exclusivo de la melodía. Y a pesar del decantado triunfo del "sinfonismo" o de la "armonía orquestal" en la música contemporánea, la melodía sigue siendo contra todas las apariencias, la Reina incontestada de la música, sin la cual el edificio del arte se derrumbaría y desaparecería en intentos absurdos e inconexos de edificación simplemente armónica.

La melodía, alma de la música.

La actividad humana trabaja sobre la materia prima suministrada por la naturaleza—en este caso los sonidos que forman melodía, cuyo papel moderno es mucho más amplio y universal que el de la melodía antigua, pues bajo su dominio caen la universilidad de las frases instrumentales, cantos y contracantos, toda la declamación lírica y dramática, todo lo que en la composición musical tiene una expresión fonética o un contorno melódico—nuestra actividad vence y sobrepasa la inercia propia de esa materia prima y los obstáculos que presenta, deduce de sus propiedades virtuales combinaciones nuevas y las somete

a los fines particulares que se propone con el arte musical.

Las formas sonoras.

Nacen así las formas sonoras.

La actividad humana en su aspecto estético, transforma las sensaciones en imágenes, o reduce a imágenes los conceptos o las ideas. La combinación de estas imágenes en formas sonoras, *precisas* por que obedecen a leyes fijas de estructura, *claras* porque han de ser de fácil percepción para el espíritu, *lógicas* porque la asociación de sonidos que comportan debe estar rígida por el principio de la *tonalidad* (1), e *intensas* es decir que impresionen profundamente al oído—la combinación de las imágenes sonoras en tales formas constituye, decía, la verdadera obra de arte, que será tanto más bella cuanto más intensas, lógicas, claras y precisas sean las formas que las constituyen, dicho de modo más breve y preciso, *cuanto más la obra acuse el carácter musical propio que la distingue.*

¿Qué es lo que caracteriza a un elevado estilo musical?

Se ha discutido mucho, y se discute hoy todavía, para saber qué es lo que caracteriza a un elevado estilo musical, para establecer la parte que corresponde en una obra musical a la forma y a la materia o contenido de la misma, a lo que los musicógrafos ingleses llaman la *practical-basis,* es decir, la figura sonora y puramente técnica o práctica de la obra musical, y la que corresponde a la *poetical - basis* o sentimiento, o estado de alma, de sensibilidad o de espíritu que en aquella forma se expresa, que la comporta, y, por así decir, la determina, la produce. Es este quizás el punto más delicado de toda discusión estética, porque es muy difícil establecer la relación que existe entre los dos elementos; pero esta relación sin tener nada de absoluto ni fijo, exis-

(1) Es la teoría de la interpretación de los acordes con relación a un acorde principal o tónica. El arte antiguo hasta Beethoven, desde Palestrina, todo lo que vulgarmente se llama arte *clásico,* obedece constantemente a esta regla estética: *Más bella es la impresión de un sonido, cuanto más estrecha es la relación que guarda con la tónica.*

te sin embargo, es el objeto principal de la Estética y puedo decir también la esencia misma de la obra de arte.

La "forma" en arte según Benedetto Croce.

Sobre la identidad de intuición, expresión y forma. Benedetto Croce (1) basa toda su doctrina estética. Para Croce el arte en general no tiene contenido; el hecho estético se reduce a la imagen; el proceso estético surge de conexiones ideales en que los objetos son colocados; toda actividad estética es una forma del conocimiento teórico, es la intuición que no es más que expresión, y no puede haber expresión sin haber forma. Forma y expresión, idénticas en sí, constituyen el fenómeno estético.

A pesar de todo el talento de que Benedetto Croce da múltiples pruebas en su tratado de Estética, puede hacerse a su doctrina algunos reparos. Benedetto Croce es un dialéctico, y un dialéctico hegeliano. Quiero decir con esto que para él la Estética no es más que una parte de la Filosofía, — un modo de los tres esenciales que según el comprenden toda la vida del espíritu, — y esta filosofía del espíritu de Croce, como toda filosofía hegeliana, pretende reducir todos los acontecimientos de la historia, todas las cosas de la naturaleza y del hombre, y el hombre mismo, a las leyes únicas de la lógica abstracta y de la dialéctica puramente conceptual, sin preocuparse de la realidad de esas mismas cosas, sin querer admitir que si hay un sujeto hay también un objeto, que el espíritu por sí mismo, aún en el reino del pensamiento puro, no es más que un fantasma, y, por último, sin querer reconocer que la lógica es, con mayor frecuencia de lo que se piensa, el arte de echar a perder todos los asuntos. En el sistema de Croce, formulado con una estrecha lógica y muy digno de admiración como esfuerzo de pura dialéctica, no tienen cabida, porque no la tienen nunca por definición en el reino del espíritu puro o de la pura racionalidad, el mundo real con sus objetos e individuos reales, concretos y únicos. Desde que, para esta filosofía del puro espíritu, el arte no tiene contenido, es absurda toda

(1) *Op. cit.*

tentativa de clasificación estética de las artes, que no pueden tener límites estéticos, porque ellas no tienen existencia estética particular. No es posible clasificarlas estéticamente, como es absurdo querer establecer categorías retóricas o géneros artísticos. Se ve, pues, que este postrer y novísimo reflejo de la *Fenomenología del espíritu* por querer explicar todo, no alcanza a explicar nada, porque se evade del mundo de los fenómenos concretos, que es el mundo de los sentidos, para desenvolverse tan solo abstractamente en el reino del espíritu puro, del espíritu que se afirma así mismo, como ellos dicen, reino fantasmagórico que es como la negación de toda realidad y de toda verdad.

Opinión de Hanslick sobre contenido y forma en música.

No tan absoluto, porque no era hegeliano ni dialéctico, es en este sentido Eduardo Hanslick (1), que pasa por haber sido el primero en establecer en Estética musical la imposibilidad de separar la forma del contenido. "Tómese un motivo, el primero que caiga, dice Hanslick: ¿cuál es el contenido, cuál es su forma?, ¿dónde comienza ésta, dónde termina aquél?... ¿qué es lo que se llama contenido? ¿A los sonidos? Bueno, pero los sonidos han recibido una forma. ¿A qué se llamará forma? ¿También a los sonidos? Pero son ya una forma llena, es decir tienen contenido".

Para Hanslick, como para muchos otros estetas, la belleza musical es espiritual y significativa. "Las formas sonoras, dice, no están vacías, sino llenas de *ideas musicales;* no podrían compararse a simples líneas, que delimitan un espacio; son el espíritu que toma cuerpo, y de sí mismo deriva su propia corporización. En vez de un arabesco la música es un cuadro; pero un cuadro cuyo sujeto no puede ser *expresado con palabras* ni encerrado en un *concepto preciso*. Hay en música significado y conexión, pero de naturaleza específicamente musical: la música es un *lenguaje* que entendemos y hablamos, pero que es *imposible de traducir*".

---

(1) *Op. cit.*

Forma y contenido en música.

Si Hanslick y Croce quieren decir que la forma y el fondo de la obra de arte son dos entidades que jamás pueden existir una sin la otra, son dos aspectos diversos de la misma cosa, y hasta dos sutilezas si se quiere, estoy de acuerdo con ellos. Pero ¿cómo se podría pensar en una forma sin contenido, en la hechura exterior de una cosa sin la cosa misma? Esto por absurdo que parezca es lo que sostienen muchos teóricos. Si es innegable que toda obra verdadera de arte no es más que forma, y que por su forma vive y se impone, no es menos evidente que toda obra tiene un contenido que hasta puede ser por sí inerte, indiferente, inexpresivo, carente de toda significación, pero que adquiere un resplandor divino y una belleza inmortal cuando un gran artista consigue plasmarlo, animarlo en una forma perfecta, surgiendo como de la nada el conjuro del genio, "así como estas vivas figuras de las que habla Miguel Angel en una de sus más bellas poesías (1), que desde las profundidades silenciosas de la piedra, remontan lentamente a la luz del día, bajo los golpes redoblados del martillo".

El fondo, el contenido de la obra musical he dicho más arriba que está formado por los movimientos de la sensibilidad del compositor, que éste busca en el fondo de sí estos estados de ánimo imprecisos, indecisos, vagos, tan delicados y sutiles que no se los puede determinar, que se mueven entre los extremos más opuestos de la vida emocional del alma, y que los buenos trozos de música provocan en nosotros. Las formas musicales contienen, objetivan y sistemattizan esta vida emocional obscura, inconsciente y profunda del alma. Hablar, pues, de *ideas musicales* que no pueden ser *expresadas* conceptualmente, no es más que jugar con las palabras para no decir nada. Una obra musical coordina, armoniza en una forma una gran cantidad de estados emocionales. Como he dicho ya, la verdadera base de toda vida estética musical hay que

---

(1) En la que empieza con estas palabras:
"Siccome per levar, donna, si pone..."

buscarla en las sensaciones provocadas por la sistematización y coordinación de los sonidos escogidos por la sensibilidad humana, lo que explica el prestigio inmenso y la incomparable universalidad de la música.

La música arte de lo infinito y de la idealidad.

Pero la música no es solo el arte de las sensaciones, sino que eleva nuestro ánimo, apoyándose siempre en la sensación, a otras y muy elevadas esferas. Es el arte por excelencia de lo infinito, de la fantasía, de la idealidad.

Porque si es cierto que el alma humana busca y prefiere las sensaciones poderosas, fuertes, intensas, siente también una natural inclinación hacia lo indefinido, una irresistible aspiración hacia lo infinito (1). Podríamos explicarnos esta irresistible inclinación, por el horror, por la aflicción que le causa al alma humana comprobar la limitación de todo placer, mientras que en ella arde siempre el deseo de un placer infinito en extensión y en duración. Por eso el alma humana aborrece el límite, la meta, el fin, todo lo que circunscribe o limita sus sensaciones, y por el contrario ama y se complace con la vastedad y la multiplicidad de las sensaciones, sobre todo con las sensaciones indefinidas que el ánimo no puede determinar ni concebir distintamente, y que confunde por lo común con las sensaciones de lo infinito. Las formas musicales, que se desenvuelven en el tiempo, incesantemente, con infinitta variedad de modulaciones y ritmos, satisfacen más que las formas de ningún otro arte esa necesidad, esa sed insaciable de sensaciones innumerables, rápidas y múltiples, de que nace la sensación de lo infinito, porque lo indefinido, la falta de todo contenido real o imitativo que circunscribiera y determinara sus sensaciones, es el carácter propio y esencial de la música.

El placer que las obras de la música producen se complica aún más; para muchos espíritus no se detiene en este efecto general que acabo de definir, no se limita a satisfacer nuestro deseo de sensaciones vagas, múltiples,

---

(1) Como dice Cicerón, la mente de los hombres de gusto elevado *"semper divinum aliquid infinitum desiderat"*.

rápidas e indefinidas; por que si es verdad que el alma humana aspira a lo infinito, es también evidente que el espíritu humano se complace en la percepción de todo lo que es simetría, armonía, equilibrio, homogeneidad y ley. Es un placer de orden puramente espiritual, y si el alma humana encuentra en la fluyente y voluble riqueza de las sensaciones sonoras la satisfacción de esa sed de infinito a que me he referido, el espíritu del oyente encuentra satisfecha en las formas sonoras su necesidad de homogeneidad y de armonía.

La percepción de las formas sonoras es el goce estético superior que remata la vida estética musical.

Las formas musicales, que no todos los aficionados a la música perciben y gustan, constituyen la unidad de la obra; la multiplicidad sucesiva e indefinida de las sensaciones sonoras, su variedad. Esta variedad es el contenido, aquella unidad la forma de la obra, y esta *variedad dentro de la unidad* constituye la verdadera obra de arte musical.

Otro significado de forma y contenido.

Se comprenderá fácilmente que cuanto más desarrollada sea la facilidad de comprensión de dichas formas en la inteligencia de los oyentes, proporcionalmente mayor será la impresión de unidad y de consistencia, de armonía, que causará la obra de arte musical. El placer estético que se deriva de las obras de la música nace de las sensaciones, pero se complica, culmina y se remata con la percepción de las formas sonoras, en la cual percepción la capacidad y naturaleza de la inteligencia del oyente tienen una importancia muy considerable. Porque no siempre, o muy pocas veces mejor dicho, la inteligencia del oyente ha de ser retenida por una simple repetición de una frase o trozo de melodía, con un corto pasaje intermediario, — repetición así conectada que debemos considerar como la primordial base de la verdadera forma en música.

La mayoría de las veces la atención de la inteligencia es retenida durante bastante tiempo para establecer la relación o conexión de las repeticiones, la distinción del pasaje de desenvolvimiento, en una palabra, la percepción de la unidad formal dentro de la variedad aparente de

la obra, sin ayuda alguna de vocablos, ideas u otros medios intelectuales accesorios, y que requieren del oyente una atención y una capacidad muy ejercitada, como sucede, por ejemplo, en la audición de las grandes obras instrumentales de Beethoven de una perfección formal tan complicada y a la vez tan consistente.

Definición de la "forma" en arte.

Puede definirse la forma en arte diciendo que no es más que la fusión de las diferentes partes de la obra de arte en un todo homogéneo, en una *individualidad*. La condición primera de toda forma es la unidad que se obtiene en música por la hábil y adecuada distribución de las bases armónicas de un lado y por otro de los sujetos, temas, figuras o melodías que la constituyen.

Unidad de la forma musical según Riemann.

"La unidad, desde el punto de vista musical, se manifiesta de maneras diversas, dice Riemann (1); acorde consonante, tonalidad bien establecida, persistencia de un mismo compás y de un mismo ritmo, retorno periódico de motivos rítmicos y melódicos, formación y retorno de temas completos. Pero la forma musical alcanza la pelnitud de su valor estético cuando se basa sobre oposiciones, contrastes, contradicciones, conflictos. Las oposiciones y los contrastes se obtienen por los cambios de armonía, disonancia, modulación, alternancia de ritmos y de motivos diversos, oposición de temas de carácter diferentes. Se recordará que las oposiciones deben fundirse en una unidad de orden superior, y resolverse las contradicciones; los encadenamientos de acordes deben dar una impresión tonal precisa; la modulación ha de moverse alrededor de una tonalidad principal a la que ha de reducirse; la disonancia resolverse; los temas reaparecer claramente después del tejido de las partes o pasajes de desenvolvimiento".

Las formas que se basan en un solo motivo son más bien raras o sin importancia estética, puesto que las grandes formas musicales son en su mayor parte bitemáticas.

(1) *Diccionario.*

Las formas musicales.

Voy a reproducir a continuación una clasificación suscinta de las formas musicales, llamando A al primer tema y B al segundo:

I. A—B—A—B (Forma del lied o romanza)

II. A—B—A—B (La segunda vez B debe estar en el tono de A)

III. A—B— $\frac{B}{A}$ —A - B (Como la precedente, pero con un desenvolvimiento en medio)

IV. ||: A—B : || — $\frac{B}{A}$ —A—B (Al final B en el mismo tono que A)

V. ||: A—B : || — $\frac{B}{A}$ —B—A

IV. y *V.* Forma de la Sonata, forma casi universal de todos los géneros instrumentales.

Existen también formas tritemáticas, cuyo esquema es innecesario reproducir en este ensayo estético, que se basan en una parecida y lógica alternancia de los tres sujetos o temas.

Estas formas abstractas se adaptan a los diversos géneros de música, determinados por la naturaleza y número de los instrumentos empleados, por el fin y estilo general de la obra, creándose las formas concretas (1).

Estas formas concretas nacieron casi con la música instrumental.

Las formas artísticas nacen, se despliegan, se desarro-

---

(1) Tenemos en la música instrumental pura las siguientes formas: Estudio, Preludio, Fantasía, Cantos sin palabras, Aire, Tema variado, etc., Aires de danza, Marchas, Fuga, Toccata, Suite. Partie, Sonata, Duo, Trío, Cuarteto, Quinteto, Sexteto, Septeto, Octeto, Noneto, Divertissement, Serenata, Cassation, Concerto. Overtura, Sinfonía; en la música vocal: Melodía (Lied), Romanza, Balada, Leyenda, Canción, Madrigal, Oda, Vicinium, Duo, Trío, Cuarteto, etc., Antienne, Psalmodía, Secuencia, Himno, Coral, Motete, Misa, Requien, etc.; en la música vocal acompañada, teatral o no: Recitativo, Arioso, Cavatina, Aire, Duo, Trío, etc., Cantata, Oratorio, Opera, Opera-cómica, Opereta, Zarzuela, Pasión, etc.

De los varios tratados alemanes que existen sobre estas formas, solo hay traducido al francés y al italiano el de Jadassohn: *Las formas musicales.*

llan según la inteligencia y el gusto personal de los compositores que las emplean, se descomponen luego, o se transforman unas en otras, constituyendo este cambio, esta perpetua transformación, lo que se puede llamar con toda propiedad el verdadero progreso del arte musical.

El verdadero progreso del arte.

Hay en las obras eternas de la música, como en las obras de las artes plásticas y en las literarias, algo imperecedero y universal, que es el fondo de la naturaleza humana que las inspira. En efecto, no puede negarse que desde las liras griegas hasta la portentosa orquesta de Ricardo Wagner todos los instrumentos inventados y agrupados por el genio del hombre resonaron bajo la impulsión de las mismas causas eternas. Pero ya he dicho que hay en esas obras algo que varía, cambia y se transforma, y es el conjunto de las formas y de los procedimientos que constituyen el *arte*, en el sentido más preciso de la palabra, es decir, la técnica evolucionada. El primer hombre que comparó la mujer a una rosa, era un poeta; el segundo un imbécil, decía Voltaire. En arte el secreto del genio consiste en decir de modo nuevo, elevado y personal, lo que otros ya dijeron.

"Se comprueba en las artes, escribía en el *Mercure de France* el crítico parisiense Jean Marnold, una evolución inmemorial y constante de las combinaciones de la materia prima empleada — signos, palabras, sonidos, colores, líneas, masas, percepciones e ideas. La historia de esta evolución está inscripta en las obras del arte que el tiempo ha respetado. Las generaciones se las transmiten piadosamente y las llaman obras maestras. Su belleza sorprende o conmueve a las sensibilidades humanas. Parecen inmortales. ¿En qué se distinguen si no es porque el artista deduce de las propiedades virtuales de la materia de su arte combinaciones insospechadas o por qué agotó combinaciones esbozadas, es decir, porque hizo tal vez sin sospecharlo "arte por el arte"?

Y Jean Marnold concluye con este justo ejemplo:

"Es esta toda la razón de la gloria de Bach. Esta abra dispersa y casi ignorada durante ochenta años, publicada por primera vez íntegramente más de un siglo después de la muerte del artista; que no habla ya para nosotros el lenguaje de las pasiones; que, aún desde el punto de vista puramente musical, es para nosotros la expresión admirable pero arcaica de una época remota, de un estadio de evolución sobrepasado; esta obra apenas descubierta y reunida se ha elevado tan alto, nos ha parecido tan grande, que su sombra parece extenderse sobre la música entera. Los genios más raros solo podrían reclamar un sitio a su lado. Ningún nombre osaríamos inscribir en la historia del arte musical por encima del nombre de Bach. Su obra no puede perecer porque es un "hecho" que no se puede borrar, suprimir del arte los sonidos; porque constituye un fenómeno objetivo independiente de las causas extrañas que han suministrado el pretexto, de los efectos o emociones accesorios que el artista quiso o supo provocar, del fin eventual, tan noble fuese, a que el artista tuvo la ilusión de destinar su obra. Y su belleza es irrevocable".

Opinión del crítico Marnold sobre el arte de J. S. Bach.

La música, pues, también se transforma, también evoluciona, ¿cómo negarlo? Se transforma en sus recursos técnicos, en las apariencias exteriores que la pasión reviste, en la complicación siempre creciente de los medios artísticos, es decir, en todo aquello que depende de circunstancias accidentales.

Cómo evoluciona la música.

Seguir esas transformaciones materiales y establecer sus múltiples relaciones de generación, determinar como las formas se han constituído y evolucionado, han dado de sí, sucesivamente, todo lo que podían dar para agotarse, decaer, o cuajar en un género o forma nueva, según los dictados imperiosos de la sensibilidad de las épocas en que aquellos cambios se producen, tal es la verdadera labor de la Estética o de la historia razonada y crítica del arte.

La verdadera labor de la Estética musical.

Para llevar a buen término tal tarea, hay ante todo

que renunciar a las ideas generales que todo lo confunden, y en segundo término rechazar como pueriles esas simétricas e ingeniosas subdivisiones que convierten la historia del arte en un gran casillero para luego meter en cada sitio a un artista y pegar debajo una etiqueta de museo.

Casi todas las obras de la música que se han publicado hasta hoy, son tratados que se reducen a una sucesión de biografías, libros por lo general que nada explican o que no ofrecen al lector más que un almacenamiento de hechos clasificados por orden más o menos cronológico, entre los que es difícil discernir las relaciones de causalidad que los unen o los transforman unos en otros.

En cuanto a los pretendidos tratados de filosofía de la música son disquisiciones sueltas integrantes de sistemas de filosofía general, que valen lo que la doctrina de que derivan, y que, constituídos *a priori*, se limitan a escoger y ordenar los hechos que confirman el sistema, cuando los autores no se contentan con solo manifestar sus gustos personales o sus preferencias por tal o cual autor. Tratados por lo tanto sin valor científico alguno.

La historia razonada del arte es su única teoría estética posible, tal es el término a que nos lleva esta larga disertación sobre la Estética musical. Un tratado fundado sobre la experiencia de todos los tiempos sería por consecuencia el medio más seguro de establecer los verdaderos principios estéticos de un arte.

Un tratado así concebido sería en realidad un verdadero libro científico sobre la música, por que no lo son tan solo las obras descriptivas, analíticas o clasificativas. Un tratado fundado sobre la experiencia de todos los tiempos sería una obra verdaderamente *explicativa,* por que, como sabemos, tanto en el dominio de los hechos biológicos, psicológicos o sociales, las únicas explicaciones que *explican* en realidad algo son las explicaciones *históricas* razonadas.

Así como la historia de un artista eminente es una constante evolución hacia la independencia y perfección de su técnica particular, de su estilo, que empezó siempre por la imitación de los modelos que le ofreció su tiempo,

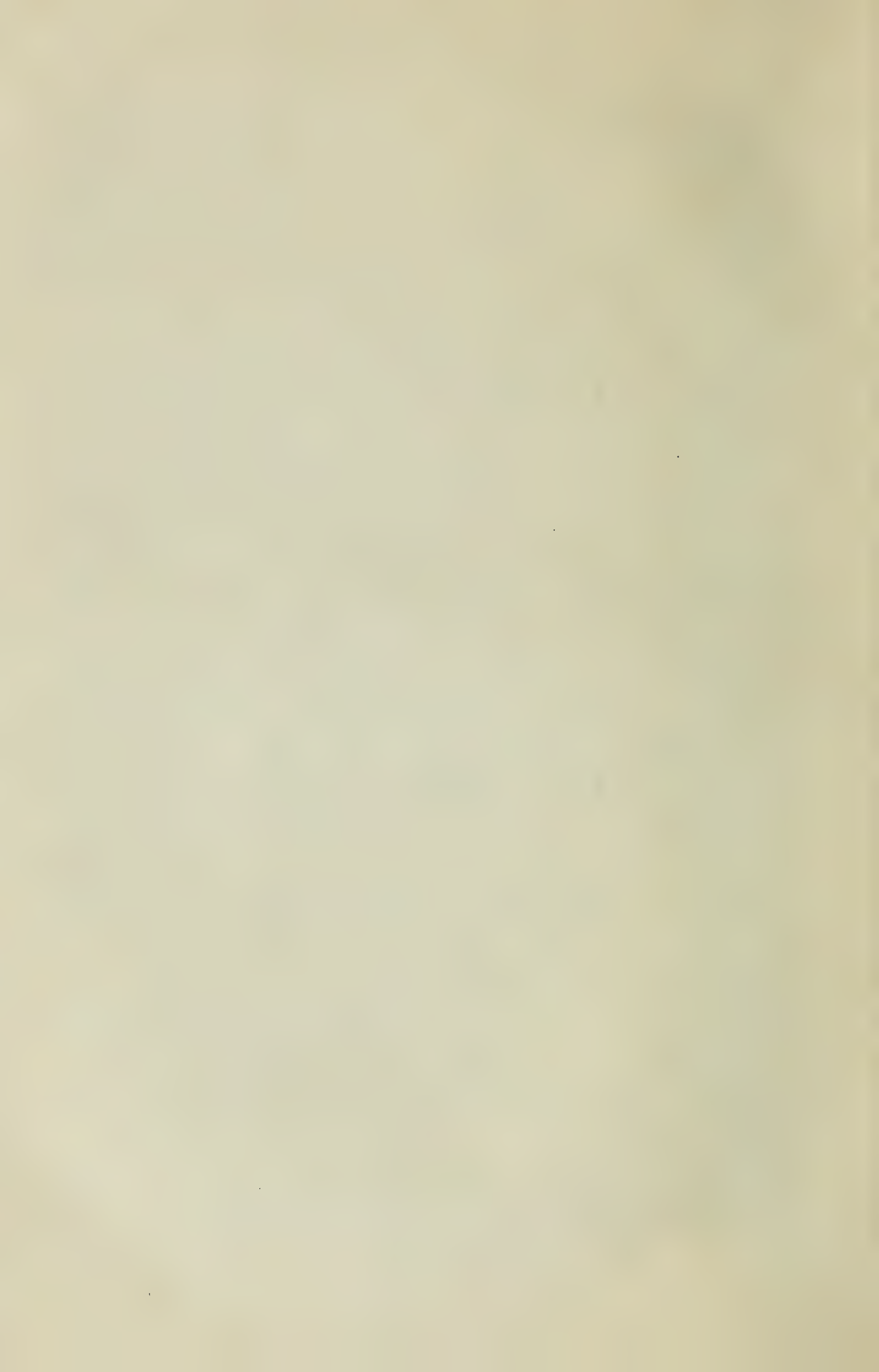
hay que considerar en general la evolución de la técnica musical, del arte, como sometido a una ley mecánica de acumulación progresiva, que sigue una marcha unilateral y continua en las diferentes direcciones que la ha impuesto el genio del hombre. Porque la música ha sufrido transformaciones tan grandes que a través de la historia parece subdividirse en artes diferentes. Pero en cada una de estas transformaciones la continuidad se reduce, efectivamente, al hecho material de la acumulación de los progresos mecánicos, y su más eficaz utilización, a la evolución de cada técnica particular o de cada forma hasta un punto supremo de desarrollo en que termina por negarse a sí misma.

Mucho antes recordaba en esta disertacaión las razones que invocan algunos para calificar a Ricardo Wagner de compositor "romántico", razones de filosofía, de literatura y de historia. ¿Debemos quedarnos conformes con esta calificación? ¿Es justa, suficiente? Guido Adler (1) que llama a Wagner "romántico" y dice que fué también un fiel continuador del espíritu clásico de la ópera, escribe estas acertadas palabras: *"El Anillo del Nibelungo* es la gran obra de la vida de Wagner; contiene en verdad muchos enigmas del universo y se puede hallar en ella inclinaciones paganas y cristianas, aquí tendencias optimistas, más allá pesimistas, (ya "románticas", ya "clásicas", puedo agregar) a las cuales se abandonó el artista en diferentes fases de su carrera. La obra no se encierra en los límites de un sistema porque sobrepasa a todos los sistemas. Que se señale aquí esto y luego aquello, la variedad de sus aspectos inspirará siempre una imponente veneración".

Tal es lo que todos debemos proponernos alcanzar: acostumbrarse a juzgar con el mismo sentimiento de independencia teórica y técnica a todos los artistas y a todas las obras y desarrollar nuestra afición a la música y nuestro buen gusto musical por encima de los fantasmas de las teorías, de las nomenclaturas y de las escuelas.

---

(1) G. ADLER. *Conférences faites a l'Université de Vienne sur Richard Wagner.* Leipzig. Breitkoph et Härtel, 1909.



II

HISTORIA



Historia

PRIMERA PARTE

La Música Antígua

I

En sus principios, según toda verosimilitud, el canto debió ser una simple exageración fonética de la palabra probablemente combinada con la imitación grosera de ciertos gritos de animales y ruidos de la naturaleza.

El canto debió nacer de una alegría física, de la sensación del acrecentamiento de la vida, de un aumento de las fuerzas físicas, sin duda entre las soledades al caer del crepúsculo o al venir la aurora, en las horas en que el cuerpo se siente agitado por energías indefinibles. Se ha dicho con razón que la música instintiva identifica la naturaleza y el hombre interior.

La voz humana, como dice Spencer en su ensayo sobre el origen y la evolución de la música, contiene todos los elementos constitutivos del *canto,* forma inicial de la música. Spencer desenvuelve ideas que ya en el siglo XVIII sostuviera el padre Antonio Eximeno quien demostró, en el II libro de su célebre tratado *Del origen y de las reglas de la música,* que la música ha nacido de las transformaciones del lenguaje, de la exageración de sus principales elementos.

Toda música está constituída: 1º de intervalos, consonancias y disonancias; 2º escalas y modos; 3º ritmo y 4º melodía.

El intervalo de octava, que es la base natural de toda música, es la consagración de una diferencia fisiológica entre el hombre y la mujer. Cuando un hombre y una mujer cantan una misma melodía lo hacen siempre, por causas que se ignoran, a un intervalo de octava, aunque parezca que lo hacen al unísono. Los niños cantan también una octava más alta que el hombre.

Sabemos además que todos los teóricos están de acuerdo en reconocer que el intervalo que aparece con más frecuencia en las inflexiones de la palabra usual, en el lenguaje, es el intervalo de quinta, el que comprende el intervalo de una frase interrogativa, es decir, de una forma expresiva primordial porque traduce una necesidad.

La música ha nacido, sin duda alguna, del discurso ordinario, para irse diferenciando de él gradualmente. "Hay en los animales como en el hombre, dice Spencer, una relación entre el sentimiento y la actividad muscular; existe, pues, una relación fisiológica entre los estados del alma y el juego de los músculos que producen los sonidos. Todas las variaciones de la voz que sirven para expresar el sentimiento deben explicarse directamente por aquella relación".

"La música vocal, empleando todas estas variaciones, las amplifica a medida que se eleva a formas progresivamente superiores, y este desenvolvimiento basta para constituir la música vocal. Desde los poetas antiguos que cantaron sus versos hasta los compositores modernos, los individuos dotados de una sentimentalidad compleja, han complicado los modos de expresión que les correspondía, viniendo a ser los agentes naturales de la evolución de la música vocal. Así se han aumentado progresivamente las diferencias entre el lenguaje ordinario y el lenguaje idealizado por la pasión, entre el habla y el canto".

Fácil es notar una serie de fenómenos paralelos entre el lenguaje y el canto. La intensidad de los sonidos en la música como en el habla, depende de la fuerza de los sentimientos y de la potencia de los aparatos fonadores.

La cualidad de la voz, el *timbre,* varía infinitamente de acuerdo con los estados psicológicos que traduce. En la

conversación ordinaria la voz es débil; la entonación se hace más sonora cuando el espíritu se exalta y aumenta más en las grandes emociones. La *altura* de los sonidos en los dos lenguajes varía también por las mismas causas que la *intensidad* y según la fuerza de las emociones.

Podemos considerar el canto verdaderamente como la forma más perfecta del lenguaje expresivo, que arranca de la comunicación de estados emocionales discretos y que acentuando y variando la altura, la duración y la intensidad de los sonidos vocales, pasando por una gran variedad de inflexiones, se eleva poco a poco a formas declamatorias, hasta alcanzar por último las cualidades variadas y complejas comprendidas bajo la denominación general de *canto*.

Las siete llaves con que se escribe la música corresponden a las siete voces que la naturaleza ha formado aptas para el canto, bajo, barítono, tenor, contralto, mediosoprano, soprano, soprano agudo o soprano *sfogato* como los italianos la llaman. Es fácil hacer la experiencia que si algunas personas, dotadas de algunas de esas voces se ponen a cantar juntas los trozos de un coro que han oído en el teatro, si tienen buen oído y no quieren o no pueden cantar al unísono, se acordarán en terceras, quintas, u octavas.

Vemos, pues, con este sencillísimo ejemplo que el origen de la perfecta armonía, sin irlo a buscar con todos los músicos y filósofos en los tratados de acústica o en las razones y proporciones matemáticas, ni con Euler en las fórmulas algebráicas, ni con el absurdo Tartini en las proporciones del círculo, ni con Rameau en la resonancia de las cuerdas (teoría resucitada en los tiempos contemporáneos por los escritores franceses y algunos alemanes) lo encontramos en razones bien simples, inspirado por la naturaleza y por las leyes del lenguaje.

Si a las siete voces formadas por la naturaleza aptas para el canto se las hace entonar, a una después de otra, el tono que les será más fácil y connatural, la entonación de cada una de ellas corresponderá sin duda a la tercera de su llave. La tercera divide por medio la pauta, por

que con esta mira se han ordenado las siete llaves. Comenzando por el bajo hasta un segundo soprano agudo que naturalmente se acordará en tercera con el primero, formarán una serie de terceras.

Do, mi sol, si, re, fa, la, do.

Tenemos aquí las armonías primarias y secundarias de un tono, todos sus acordes, consonantes y disonantes, con sus respectivos bajos fundamentales, con todas las cuerdas que los determinan.

(*Do, mi, sol*) (*sol, si, re*) (*fa, la, do*) son las tres primeras armonías que determinan el tono. Con las dos primeras hace el bajo fundamental perfecta cadencia con el tono (*do, sol, do*) ; con la primera y la tercera la cadencia es menos perfecta (*do, fa, do*) ; y en estas dos cadencias se manifiestan los dos principales movimientos del bajo fundamental, de quinta (*sol, do*) y de cuarta (*fa, do*). Pero será mucho más perfecta la determinación del tono y la cadencia en él, si se enlazan sus tres primarias armonías, interpuesta la tercera entre la primera y la segunda, de donde resultará el movimiento del bajo fundamental (*do, fa, sol, do*), en donde le es connatural al dicho bajo el movimiento de grado (*fa, sol*) contrario al fenómeno de la resonancia de Rameau. En la misma serie de terceras se hallan las armonías secundarias del tono (*re, fa, la*) (*mi, sol, si*) (*la, do, mi*), las cuales, aunque no determinan el tono, se pueden enlazar con las armonías primarias o fundamentales, en las cuales deben resolver, y sus respectivos bajos fundamentales son *re, mi, la,* porque sobre ellos estriba la tercera y la quinta. Por esto, en el acorde de tercera y sexta (*mi, sol, do*), el bajo fundamental no es su cuerda grave *mi,* porque no sostiene la armonía perfecta; el tal bajo de ese acorde es *do,* que puesto bajo del *mi* hace nacer la armonía perfecta, de tercera, quinta y octava (*do, mi, sol, do*). Así, en los acordes que no son de tercera y quinta, el bajo fundamental se ha de suponer o suprimido o transportado a lo agudo, como en el sobredicho de tercera y sexta el tal bajo es la cuerda más aguda *do.* En resolución, el bajo fundamental es la piedra de toque para distinguir las consonancias de las disonan-

cias; y en saberlo hallar, cuando está suprimido o transportado, consiste el conocimiento de la estructura y tejido de las armonías de cualquiera composición.

De tan simples principios naturales, como son las dos triviales experiencias a que he aludido más arriba, deduce el autor de la obra *Del origen de las reglas de la música* (tercer libro), los principios que hacen a una composición exenta de errores de armonía, y con esas reglas la naturaleza, forma y uso de los acordes consonantes y disonantes, los movimientos regulares e irregulares del bajo fundamental, los cambios de tono, la melodía, con cinco reglas generales de toda buena armonía, tan inviolables como lo son en arquitectura las reglas del equilibrio.

II

La evolución histórica, el proceso de constitución de la música como arte independiente, comprueba esta derivación natural, este paso insensible del habla hacia el canto.

Ignoramos cuál era el carácter estético preciso, las bellezas, los modos de acción y las formas de la música griega; pero los estudios a que han dado lugar los fragmentos importantes de música griega que se conoce—la primera Pítica de Píndaro, el himno a Némesis y el himno a Apolo — demuestran que durante los *cinco o seis siglos* que separan el primero del último de los trozos citados, la melodía, el canto mejor dicho, apenas se modificó entre los helenos, conservando siempre el mismo carácter hierático; y ambos trozos llaman igualmente la atención, a pesar de su innegable nobleza y de su riqueza rítmica, por su igual monotonía y aridez.

Es que esta música era esclava del verso, de la palabra. El ritmo musical conservaba un paralelismo tan estrecho con el ritmo oral, que fácilmente se confunden. Los primeros héroes de la Grecia: Mercurio, Apolo, Lino, Anfión, Orfeo; sus primeros poetas, Píndaro, Anacreonte, Sófocles, Eurípides, todos, profetas, bardos y trágicos, héroes de las leyendas y héroes de la historia, fueron a la

vez poetas, cantantes y músicos. Su música no pasó de ser una declamación cadenciada y muy poco expresiva.

El primer objeto de aquellos primeros poetas parece haber sido despertar y conmover en los Griegos la natural inclinación humana a creer en la existencia de seres invisibles, administradores del bien y del mal y cuya voluntad es conveniente, es necesario conquistar de cualquier manera. La suavidad cadenciosa de la declamación fué un elemento persuasivo que ayudó a imprimir en el alma rústica de los primeros Griegos las cosas maravillosas que cantaban los poetas sobre las Deidades. Los Himnos atribuídos a Orfeo, aunque sean de otros autores, prueban que la naturaleza de los primeros poemas era este antropomorfismo elemental, que presentaba a las Deidades temibles practicando los sentimientos y las virtudes que hacen posible la vida de sociedad, la vida civil.

Se comprende fácilmente que tales poemas rústicos fueron las primeras y las verdaderas simientes de las que nacieron todas las manifestaciones de la cultura clásica. Y los Griegos primitivos se acostumbraron tanto al ritmo de sus primeros cantos que por muchos siglos nada se escribió en prosa. Las sublimes fábulas sobre los Dioses habían conmovido de tal manera la sensible fantasía de los Griegos que todos los días se cantaban, con divino entusiasmo, para la instrucción del pueblo. Este ejercicio perpetuo de la poesía y del canto hizo la voz de los Griegos sumamente suave y flexible a toda modulación, tanto que se distinguía claramente el acento y la cantidad de las sílabas; armoniosa y cantante manera de hablar, a que hace alusión Horacio en su *Arte Poética,* (parte I, libro 2, cap. 5, art. 3).

Podemos concluir que la poesía fué inventada para manifestar con el canto los afectos de la vida moral. Tal es el fin ordinario de la poesía, aunque después la cultura moderna de las lenguas la haya perfeccionado en sus otras propiedades menos esenciales, como son la sublimidad de los pensamientos, la invención de las imágenes y la exacta expresión de todos los afectos humanos. "Toda verdadera poesía es siempre un canto, ha repetido Car-

lyle en *Los Héroes* hablando de Dante. Todos los viejos poemos, el de Homero como todos los otros, son auténticamente cantos. Diríamos en rigor que todos los poemas lo son; que lo que no es *cantado* no puede propiamente ser poema, sino un pedazo de prosa que por su dislocación llamaremos sonajera, con gran detrimento de la gramática y no poca pesadumbre del lector, esto por lo menos. Sí; podemos aquí repetir una vez más la justa observación de Coleridge "allí donde encontréis una sentencia musicalmente expresada debe haber una cosa buena y profunda hasta en el significado".

¿Qué dicen estas intuiciones del crítico genial sino que la alianza de la poesía y de la música es indisoluble y remonta a las primeras edades del espíritu humano?

El carácter propio de todas las artes en su infancia es producir en conjunto una manifestación confusa de la vida. Se puede observar que el niño gesticula, tiembla y balbucea palabras inarticuladas, envueltas en una sonoridad casi musical. Más tarde cuando sus órganos ganan consistencia, la sensibilidad, concentrada en una fuente única, al ser herida distribuirá sus reacciones por diferentes puntos de la periferia, de lo que nacerán los matices fundamentales del espíritu y del sentimiento, de la reflexión y de la espontaneidad. Paralelo a este proceso es el de formación de las artes, particularmente de la poesía, de la música y de la danza que los Griegos primitivos confundieron bajo la denominación común de *corística*. De esta mezcla confusa de danza, de poesía y de música nacieron más tarde la tragedia y la comedia. A estas formas del arte dramático se mezclaron en proporciones menores la danza y la música como restos del coro dionisíaco, que había sido la segunda manifestación del instinto dramático, por que no es inútil recordar aquí que el coro que representaba en la tragedia un papel abstracto y simbólico, no tenía nada de común con lo que se ha ensayado y realizado en los tiempos modernos. Era un eco de la conciencia pública que intervenía en las grandes peripecias para reprobar una acción impía o para celebrar o sostener una virtud desconocida. En una palabra, el

coro de la tragedia griega era una supervivencia de las primeras edades del arte, y reproducía, en medio de una civilización avanzada, el soplo lírico de la poesía popular.

La división de la escala y la diversidad de los modos de la música griega, presentaban una gran analogía con los diferentes dialectos que modificaban la trama de la lengua nacional, lo que hace deducir que la música griega era a la música moderna lo que el canto llano anterior al siglo XVI es a la música figurada e ideal, es decir una forma primitiva que no admite más que un pequeño número de acentos y de colores. Mezclada con la poesía, que era un elemento secundario, sufría sus leyes y servía de vehículo a la palabra sin sobrepasar mucho su sonoridad. No sólo los Griegos hacían recorrer a la voz humana un pequeño número de grados, una quinta generalmente tomada en la parte media de la escala; exigían además del cantante que se mantuviera en los límites de una sonoridad moderada.

III

La salmodia es otra manifestación de esta síntesis en un mismo ritmo de los ritmos oral y musical. Aunque en lo referente a los primeros ritos y cantos de los cristianos occidentales la historia de la Iglesia católica nada nos dice de preciso hasta la aparición de San Gregorio a fines del siglo VI, está sin embargo demostrado que entre los cristianos de los siglos anteriores existía una liturgia y el uso habitual del canto de los salmos durante el día y la noche. El canto de los himnos y de los salmos era el que se había introducido en el rito griego de Constantinopla bajo el pontificado de San Juan Crisóstomo, es decir el canto alternativo y antifonal.

Tomo en el precioso libro del Padre Eximeno la opinión del erudito padre Martini que en su *Storia della musica,* tomo I, disertación 3ª, dice que el canto de los Salmos fué transplantado por los Apóstoles de la Sinagoga hebrea. Estos, dice siempre Martini, convertidos en

cristianos comenzaron a cantar los Salmos con el estilo en que estaban acostumbrados a cantarlos mientras profesaban la ley de Moisés, y agrega que David recibió de Dios, conjuntamente con los salmos la manera de cantarlos, siendo por lo tanto la salmodia un canto inspirado inmediatamente por Dios. Es inútil entretenerse en refutar esta rara opinión, dice ya el padre Eximeno.

Basta observar las diversas liturgias de los diversos ritos que abarca la Iglesia para ver palpablemente que *nuestra* salmodia no es más que una parte de la liturgia latina; que los mismos salmos se cantan de una manera en el rito latino, de otra en el griego y de otra en el maronita; y todo fiel cristiano sabe muy bien que la diversidad de estos ritos, sin tocar en nada el fondo de la Sagrada Revelación ni de las Instituciones apostólicas, depende precisamente del lenguaje y de las diversas costumbres y modalidades de las naciones.

La salmodia — canto de salmos — provenía del culto israelita al que lo tomó San Ambrosio, obispo de Milán, y su forma primitiva, o mejor dicho su forma constituída y definitiva fué el canto gregoriano, que era un canto al unísono sin acompañamiento instrumental y sin otro ritmo que el que imponía el ritmo oral de los versículos.

En el décimo libro de sus *Confesiones* San Agustín cuenta que San Anastasio hacía cantar los salmos en su iglesia con voz tan moderada, que el canto resultante estaba más cerca de la palabra que de la música. San Isidoro confirma el mismo hecho, diciendo que era la costumbre general de la iglesia primitiva cantar con una voz que no se elevara por encima de la sonoridad de la palabra. Tal como debía suceder con la melopea griega, cuyo carácter ha dado lugar a tantas divagaciones.

El canto eclesiástico o gregoriano lleva consigo todo el carácter del tiempo en que insensiblemente se introdujo en la iglesia. La nación italiana conservó sobre todos los pueblos europeos más suavidad en el modo de hablar, después que las invasiones bárbaras corrompieron totalmente el latín, y en consecuencia más disposición para el canto. Habiendo sido la iglesia romana la primera entre

las iglesias de occidente que después de Constantino se puso en el pacífico estado de ejercitar la religión cristiana, comenzó también a cantar públicamente. Este canto sin embargo, bien que fuera el menos bárbaro que se pudiera practicar por los pueblos de occidente, estuvo además de acuerdo con la rusticidad del lenguaje, con la simplicidad de los sentimientos religiosos, con la escasa pompa del culto y con el propósito de alejarse, cuanto más fuese posible, de la música profana. No hubo necesidad para inventar este canto de maestros de música; los mismos sacerdotes que regulaban el culto pudieron por puro instinto inventarlo, tanto más que dicho canto se asemejaba mucho al de los pueblos bárbaros. La ventajosa disposición de las naciones italianas hizo, como ya he dicho, que el canto eclesiástico se cultivase particularmente en la iglesia romana y se propagase en seguida en toda la iglesia latina.

Pero carecemos de una verdadera historia del canto llano o primitivo. Se ignora cómo se notase la liturgia romana que es el fundamento del verdadero canto-llano; nada o muy poco se sabe de la notación de la música eclesiástica en tiempos de San Gregorio Magno, que murió a principios del siglo VII, y a quien se venera como el principal autor o reformador del canto de la iglesia romana; es un enigma difícil, imposible de disipar, la gran variedad de la notación de algunas memorias litúrgicas que se conservan, anteriores a Guido de Arezzo; pero no se puede dudar que los latinos, antes de la irrupción de los bárbaros, no tenían otro sistema musical, ni otros nombres de notas, que los que aprendieron de los griegos, de los que usó Boecio en el siglo V en su tratado de música, y con los que, en sentir de Neibomio, San Ambrosio y San Agustín, compusieron el canto del *Te Deum* a fines del siglo IV.

Con la incultura general provocada por las invasiones bárbaras se fué poco a poco perdiendo la inteligencia y la ejecución de las notas griegas, que consistían en los signos del alfabeto griego, dispuestos y modificados de

muchas maneras aunque se conservó, no obstante, la idea de los tetracordos griegos y de su sistema máximo.

Después de la irrupción de los bárbaros al paso que se iba perdiendo el conocimiento y uso de las notas griegas, la escuela romana, que como he dicho fué fundada o reformada por San Gregorio Magno fué inventando alguna sseñales o notas, llamadas neumáticas (1), las cuales sin determinar su justa y precisa entonación indicaban la dirección de la voz, en donde debía aguzarse, deprimirse, detenerse, acelerarse, y otras similares modificaciones que constituían el gusto y estilo del canto.

Hucbaldo que a fines del siglo IX escribió su tratado *De Harmónica Institutione,* dice ya que las neumas o notas neumáticas no determinan con precisión sino sólo al poco más o menos los tonos o cuerdas de la melodía. Quiso remediar tal defecto con las notas o letras griegas que usó Boecio o con las latinas correspondientes.

Este inconveniente no era el único. El estudio del canto era difícil y embarazoso porque se continuaba haciendo referencia al sistema de los tetracordos griegos, cuyo conocimiento y aplicación se perdían al paso que se alejaban los tiempos de la cultura romana; y a más por la falta sensible de un método para aprender y fijar en la memoria los elementos del canto.

Guido Aretino, monje benedictino del Monasterio de Pompona, cerca de Ravena, dedicó en 1022 a Teobaldo, obispo de Arezzo, su famoso *Micrólogo*, que debe considerarse como el fundamento del presente sistema de música y del modo de notarla y aprenderla. Fué Guido el primero en dejar de lado los tetracordos griegos, comprendiendo que todas las melodías de todos los tonos del canto - llano estaban contenidas como en un círculo en los siete grados, cuerdas o voces que naturalmente y como por instinto se modulan, pasando de un extremo a otro

---

(1) "Neuma, es un agregado de voces o sonidos que se pronuncian de un solo aliento", define Gaffurio autor del tiempo, en el libro I, cap. VIII, *De música práctica*, citado por Antonio Eximeno.

de la escala. Caracterizó estas siete cuerdas con las siete primeras letras del alfabeto latino *A, B, C, D, E, F, G,* y para aprender a entonarlas escogió seis sílabas *ut, re, mi, fa, sol,* la que contuviesen todas las cinco vocales. Casual o sagazmente halló aquellas seis notas en la primera estrofa del himno de San Juan Baustista.

Ut queant laxis *Re*sonare fibris.
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum.
*Sol*ve polluti *La*bii reatum.
Sancte Joannes; que hacía aprender de memoria a sus discípulos para fijar en su oído el solfeo de la escala musical y de los sonidos elementales.

Faltaba sin embargo al sistema de Guido Aretino inventar las notas o señales que determinaran en las líneas de la pauta las cuerdas que en determinado canto se debían entonar.

Francon, autor del siglo XII, en el cap. IV de su tratado *De Figuris et Signis Cantus Mensurabilis,* distingue tres especies de figuras musicales: *largas, breves y semibreves,* a las que Juan de Muris en el siglo XIV agregó la *máxima* y la *mínima.* Con los progresos que en el siglo XVI hicieron por una parte los artificios del contrapunto y por otra la agilidad de los cantores para ejecutar aquellos artificios, a las cinco notas antiguas se añadieron la *semínima,* la *corchea* y la *semi-corchea,* y aun después la *fusa* y la *semi-fusa,* conjunto de notas que en nuestro tiempo ha quedado reducido a *redonda, blanca, negra, corchea, semi-corchea, fusa* y *semi-fusa.*

Siendo el valor de las notas puramente respectivo para cada una el doble de la que le sigue, no podía ponerse en ejecución sin una absoluta medida de tiempo por la cual se determina el valor o duración de cada nota y el respectivo de unas a otras y esta medida es el compás que se lleva con la mano, que primitivamente, como esencialmente, fué dividido en dos partes iguales. El compás, aun antes de inventarse las sobredichas notas, fué siempre necesario en el canto métrico y rítmico de los antiguos.

IV

No se considerará inútil esta breve reseña del desenvolvimiento de la notación, en un escrito que tiene por objeto dar una idea razonada de la evolución de la música europea. No se ha perdido el tiempo con ello antes de entrar en el estudio del desenvolvimiento del contrapunto, porque era bueno también recordar el origen de los signos que empleamos en nuestra escritura musical, y ver cuan lenta y gradualmente estos signos nacieron a medida que el *lenguaje* se fué constituyendo.

Si la floración musical fué prodigiosa en los primeros tiempos de la era cristiana, en particular desde el siglo III al siglo VI; si los gloriosos nombres de San Ambrosio y San Gregorio ilustraron esta fecunda época, los siglos siguientes se acusan, desde el punto de vista de la evolución musical, por una detención que dura hasta el siglo XII. Este siglo se señala por un hermoso despertar del espíritu del arte, que alcanza en el siglo siguiente todo su esplendor. A partir ya del siglo IX y del siglo X casi todo el esfuerzo de los músicos profesionales encauzóse, como se ha visto, en preocupaciones exclusivamente técnicas, hacia el lado científico del arte en formación, sobre los detalles de la figuración de las notas y de la escritura y un tanto alrededor de la ciencia nueva de la armonía que se empezaba a prever. Pero conocemos también muy imperfectamente los orígenes y el primitivo desenvolvimiento de la polifonía medioeval. Lo único cierto parece ser que fué en el siglo IX, en los países francos, cuando llega a convertirse en institución estética con el aparecer del primer tratado de *organum*. No fué en realidad una invención ni un descubrimiento, sino el paso en el dominio de la estética — el acto estético es siempre un hecho de sanción social — de una práctica natural y popular de todos los tiempos y de todos los países. Había dos maneras principales de cantar a muchas voces: una consistía en reforzar un canto por series de consonancias paralelas: es el organum y el falso bordón; la otra consistía en

combinar una melodía con ella misma o con otra diferente: es el canon o discantus; procedimientos que, ensayados primeramente por separado, realizaron más tarde su interferencia en el contrapunto, cuya floración extrema fué el momento precursor de la edad clásica de la armonía.

El nombre de *contrapunto* no se halla usado hasta los siglos XIV y XV y aun entonces rara vez; y si por él debe entenderse un concierto de dos o más voces puestas en armonía, su antigüedad iguala a la del canto, pues como he dicho más arriba cantar juntos es una práctica natural y popular de todas las épocas y de todas las naciones, orientada tan sólo por el instinto. En este sentido contrapunto eran los conciertos de los bretones, y las canciones coreadas de todos los pueblos, hasta que se introdujo en ellos el gusto gótico de la extravagante variedad.

El dominio de los bárbaros no hizo sentir tanto estrago en el gusto de los italianos por el canto, a lo que se debe que éstos conservaron, sobre las demás naciones europeas, más aptitud y oído menos grosero para este género popular de conciertos hechos sin arte.

El monje autor de la vida de Carlo Magno, año 787, dice que los "cantores romanos instruyeron a los franceses en el arte de la *música organizada*", y se entendía por esta expresión y se entendió por algunos siglos después, música concertada de dos o más voces. De este género de conciertos sugeridos por el buen oído, trae sin duda origen el que se conoce con el nombre de *falso borbón,* que se reduce a acompañar alguna parte de la liturgia con un concierto simplicísimo y armonioso de pocas notas con algunas ligaduras y síncopas.

Por *contrapunto artificioso* se ha de comprender los conciertos por quintas, cuartas y octas, que con los nombres de *diatonía, discanto* o *biscanto* se usaron mucho antes de Guido Aretino.

Encontramos aquí ya los errores en que hace incurrir la ciencia seca y el demasiado apego a los principios teóricos, cuando todo lo hubiera hecho el instinto librado a sí propio. Los escritores y eruditos de música de aque-

llos tiempos, preocupados de las pocas o mal etendidas ideas de los griegos, que sólo llamaron *consonantes* los intervalos de quinta, cuarta y octava, desecharon por *disonantes* todos los demás. Era corroborada esta preocupación con la falta de cultura o delicadeza del oído para percibir que si la conformidad y analogía de los sonidos que forman la octava, la quinta y la cuarta no es matizada con la agradable diversidad o desemejanza de los sonidos de la tercera y sexta, queda la armonía sino desagradable, seca por lo menos.

He señalado aquí la institución de la bifonía, que es en la historia del arte sonoro un hecho de prodigiosa importancia, porque hasta este siglo IX los músicos, en razón al parecer de que la naturaleza no encierra ningún espécimen bien determinado de polifonía, estuvieron en la imposibilidad absoluta de conseguir el menor sonido duofónico. La responsabilidad o la gloria de haber sido el promotor de los primeros ensayos de armonía duofónica, corresponde al monje Hucbaldo que tomó probablemente al azar o bajo la falsa preocupación teórica que he indicado antes, (falsa por que lo que los griegos llamaban *cónsonos* y *dísonos* no corresponden a nuestras consonancias y disonancias), los primeros intervalos que se le presentaron y se puso a asociarlos a las notas que formaban las unifonías de este tiempo. Eligió los intervalos de cuarta y quinta y esta elección debió hacerla porque las notas de estos dos intervalos son, hasta cierto punto. notas neutras, las que se alían con más naturalidad entre sí y con la octava y debieron ser en aquella época, a consecuencia de la total incultura polifónica del oído, por la imposibilidad de todo contraste que hubiera dado esta posible educación, notas poco percibibles. Pero es necesario señalar que el monje Hucbaldo no tuvo ni por imaginación *la idea de formar una armonía,* ni por rudimentaria que ella pudiera ser; quiso simplemente dar una forma nueva a la monofonía.

Lo que ahora puede sorprendernos, lo que hace decir a Lavignac que podría llamarse al sistema de Hucbaldo cacofonía, es que la cuarta y la quinta pasarán como ar-

monías agradables para los oídos de aquel tiempo, mientras que nuestras consonancias, la tercera y la sexta, pasaron desapercibidas. La cuarta y la quinta, cuyo empleo es hoy un pecado que no cometería un principiante de la práctica de la armonía! Este hecho que, como he dicho, tuvo su sanción en el organum, en el siglo IX, fué toda la armonía practicable y posible durante cinco siglos y a tal punto ha parecido una monstruosidad que su misma existencia histórica ha sido negada. Más no es posible prejuzgar de las disposiciones de un órgano que durante un número incalculable de siglos no había oído más que monofonías y melodías.

Finalmente, Guido Aretino en el siglo XI, aunque en el capítulo VI de su *Micrólogo* deja a la quinta y a la cuarta en su antiguo principado, en el capítulo XVIII censura esta diafonía de dura, e introduce en ella la tercera que es el alma de la armonía perfecta.

Es muy verosímil que en el antiguo *falso bordón*, cultivado sin reglas de contrapunto, se introdujera a menudo la tercera sin conocerla, como sin conocerla la introducen en los conciertos populares las personas dotadas de buen oído.

Es indiscutible que no fueron solamente la cuarta y la quinta los únicos intervalos *usados* inconscientemente, porque la necesidad de llegar por grados al unísono para concluir, evitar el tritono o hacer un retardo sobre una de las veces en el momento de las cadencias, fueron otros tantos motivos para introducir *accesoriamente,* nuevos intervalos, terceras y segundas, que se consideraban disonantes.

Los doctos émulos de Guido de Arezzo no habrán dejado de criticarle, como de un error o de un atrevimiento, el haber introducido la tercera en la diafonía; pero esta feliz innovación aguzó los oídos de los músicos para sentir la gracia que agregaba este intervalo a los conjuntos.

De Guido en adelante se usó de la tercera y de su inversión la sexta con la misma libertad que de la quinta y de la cuarta, como se ve en los ejemplos de diafonía

que dió Marchetto de Padua en su *Elucidario musicae planae,* publicado en 1285.

Es el momento de hacer notar que no hay que ver en la diafonía un movimiento real hacia la armonía, sino más bien, por así decir, un rejuvenecimiento de la melodía, una manera nueva de presentarla y, con toda probabilidad, en el pensamiento de los artistas de la época fué un modo de variarla y de embellecerla.

Este sistema, eminentemente primitivo, fué el puente que la lógica auditiva arrojó entre la música unifónica y la música polifónica de los tiempos modernos.

V

El *organum,* tal es el nombre que Hucbaldo daba a su embrión armónico, duró *cinco siglos,* espacio de tiempo que puede parecer considerable pero que en la historia del arte no tiene en realidad nada de excesivo, tanto más que no se trataba de mejorar o embellecer un arte con la cargazón provocada por un gusto más o menos corrompido. El instinto del hombre iba creando un arte nuevo. En el fondo la melodía y la armonía son en realidad dos elementos perfectamente distintos de un mismo arte. No dependen una de otra; se completan pero no son inseparables. El largo y brillante reino de la melodía lo prueba. Pero seré más exacto diciendo que si la melodía pudo vivir sin la armonía el caso inverso no se cumple, es decir, no puede haber un arte armónico donde no hay melodía.

Para que la armonía adquiriera derecho de ciudadanía en el arte música, hubo que hacer antes la educación del oído, acostumbrar al oído a sonidos conjuntos, algunos de los cuales había oído tan sólo en tercer plano, muy ocultos, confundidos con otros; hubo que acostumbrarlo a combinaciones que le herían de una manera efectiva por primera vez.

El *organum* venía en suma a preparar el contraste indispensable, al mismo tiempo que el terreno, sobre el que

se levantaría luego rápidamente el prodigioso edificio de la armonía consonante, que más rápidamente aun sería completado con el de la armonía disonante. Pero se siguió cultivando la melodía durante toda la Edad Media.

La historia nos enseña, en efecto, que los germanos, los sajones, los bretones, los francos tenían una pasión prodigiosa por la música. Al principio de la Edad Media la música tenía, por así decir, sus representantes doctos, semiciviles y semireligiosos, que formaban una casta privilegiada, una especie de masonería.

Un poco más tarde, en los siglos XII y XIII aparecen numerosas manifestaciones del arte popular. La música florece en todas partes. No hay catedral, iglesia, que no posea su cantoria. Los nobles tenían sus cantantes y sus músicos. Las escuelas llamadas *Scholae minorum* centralizaban y creaban novedades musicales que los músicos venían a buscar para expandir por todas partes.

Por esta época (siglo XIII) se realizó un florecimiento de la música ligera.

Es muy digno de notarse que en los tiempos de más rústicas costumbres y de más grosero gusto dominó siempre en los cantores el prurito de hacerse admirar con las modulaciones, a su parecer graciosas, sobresalientes y delicadas, como nos lo demuestra el antiguo uso de las *neumas* y las vocalizaciones sobre algunas sílabas del canto eclesiástico. Los sabios eclesiásticos clamaron a menudo contra este uso o abuso.

Este agregado de adornos era el carácter del gusto gótico, esto es, combinar muchas y varias partes, que con su afectada variedad sorprendieran, aunque no contribuyesen a formar un todo simple y perfecto. Este mal gusto se desahogaba con más libertad en los cantares profanos, en los cuales ninguna autoridad superior ponía freno a la liviandad de los músicos, la cual abusó extremadamente de los principios de contrapunto puestos por Guido Aretino, promovidos por Marchetto de Padua y demás profesores de los siglos XI y XII, y de las divisiones del tiempo y variedad de notas inventadas por

Francon. Y a pesar del celo y vigilancia de los sabios pastores de la iglesia, minó y maleó el canto eclesiástico. Así nos lo demuestra entre otros Juan de Salisbury, el cual, en 1170, hablando del canto eclesiástico de Inglaterra, en la disertación 24, tomo II, se explica en estos términos:

"El culto de la religión se halla profanado por la música; parece que ésta se propone, en medio del santuario, afeminar los ánimos sorprendiéndolos con modulaciones lascivas, con la varia ostentación de inflexiones delicadas, y con las varias divisiones de las notas y de los periodos. Las diversas y sensuales modulaciones se dirían que forman un coro de sirenas, pues de tal manera y con tanta facilidad se modula, ya hacia lo agudo, ya hacia lo grave, se resuelven y duplican las notas, se reunen y atemperan las voces, las agudas y sobreagudas con las graves y subgraves, que el oído no puede distinguirlas ni formar juicio de lo que se dice".

Se cultivó la canción sentimental, amorosa, báquica, guerrera, libre en abosluto del arte religioso, y floreciente a pesar de las condenaciones papales.

Los troberos, menestreles, bardos, trovatori, meistersangers, enseñaban el canto al pueblo, a los señores, y popularizaban con un ardor hermoso, las mejores flores del "gai-saber". La preocupación dominante era hacer oir simultáneamente, dos o tres melodías, a las que servían de texto un himno de la Iglesia y una canción picaresca. Y esta práctica curiosa, que puede ser pasible de las más severas censuras, infantil hasta cierto punto, bárbara como se ha dicho, fué con todo un elemento importante de la evolución orgánica o interna del arte sonoro. Porque los músicos no continuaron indefinidamente agregando cuartas y quintas entre sí y a sus melodías. Se ingeniaron poco a poco en hallarlas otro empleo. Tomaron los motivos, las canciones, las melodías más diferentes y trataron de hacer coincidir las notas para formar intervalos de octava, de quinta y de cuarta. Era en realidad un trabajo de espíritu en vez de un trabajo instintivo y del oído. La ingeniosidad en la reunión

de las partes reemplazó a la concepción musical y el ritmo fué fatalmente sacrificado. Hubo músicos y amantes de combinaciones, pero no compositores. Con todo, ya he dicho, este período antimusical literalmente, fué muy útil al desenvolvimiento de la música, porque si el arte se empobrecía, al menos el oído se enriquecía con una multitud de sonoridades nuevas, que en un lapso de tiempo relativamente corto, debían constituir el tesoro maravilloso de la armonía. El arte entraba lentamente, pero con seguridad, en posesión de un nuevo dominio y esta polifonía rudimentaria, que no difiere en mucho del contrapunto moderno, preparó el advenimiento de la fuga y el arte de Juan Sebastián Bach.

VI

Históricamente, pues, desde el siglo X aparece la antítesis del procedimiento del organum, en el movimiento contrario que es casi ya la regla normal del contrapunto. La instauración de la polifonía bajo la forma del discantus o canon, procede en verdad del último desarrollo del organum o sistema del falso bordón, que agregó (Adán de Halle) a la cuarta y a la quinta del monje Hucbaldo, el empleo de la tercera y de su inversión la sexta. Por esta simple adición la armonía consonante conquistó un lugar definitivo en música.

En posesión ahora de nuevos elementos los compositores se vieron encadenados a complicar las combinaciones que efectuaban de costumbre y que, como hemos visto, consistían en asociar polifónicamente, melodías, canciones, unifonías de diferente carácter.

El objeto del discanto consiste en hacer distinguir por el auditor diferentes cantos, como ya he dicho más arriba, suministrándole a cada momento impresiones diferentes de timbre armónico, de pasión, de distancia, de movimiento.

La marcha contraria de las voces se hace casi regla desde un principio, procedimiento psicológico de distri-

bución o de superaudición, diferente del procedimiento antagonista de fusión que tiende a confudir las partes en lugar de distinguirlas. El principio del discanto, después de tentativas de combinación con el principio del organum, triunfó definitivamente.

El discanto del siglo XII queda así munido de dos grandes motores de su desenvolvimiento. La teoría estaba entonces en estado completamente anárquico. "Hay tantas prácticas de la diafonía como chantres" dice un contemporáneo. Las cuatro primeras consonancias son prohibidas, aconsejadas o ignoradas por los técnicos y reina en esta materia el más completo y arbitrario desorden. Pero están casi de acuerdo en que terceras y sextas son disonancias en principio, pero toleradas y, en el hecho, multiplicadas por los compositores como notas de paso. Es que la concepción de la consonancia se agranda progresivamente. Se distingue entre las disonancias, entre las terceras, las segundas, el tritono o sus inversiones. La disonancia no es solamente tolerada; la "disonancia imperfecta" es de bonito empleo, cuando precede inmediatamente a una consonancia. Es ya el sentimiento de la atracción y de la repulsión. Terceras y sextas se admiten como consonancias imperfectas, a condición de resolverse por movimientos contrarios, y esta noción de resolución acostumbra a distinguir netamente sus formas mayores y menores, aunque su sentido no tiene nada de modal.

Todos estos procedimientos van acumulándose poco a poco y ya en el siglo XIII hay un acuerdo casi total sobre todos ellos y su empleo.

Entre el uso y el abuso de las invenciones de Guido de Arezzo, de Marchetto de Padua y de Francón, y los esfuerzos del poco purgado genio para inventar nuevas y sorprendentes variedades, llegó la música a la época en que el canto y el contrapunto tomaron un vuelo tan rápido, que, manejados por ciertos profesores, salieron de los justos confines a que dos siglos después la autoridad eclesiástica y el buen gusto de otros músicos lo redujeron. Fué esta época el siglo XIV. El francés Juan

de Muris por lo que toca al contrapunto, distinguió las consonancias perfectas de las imperfectas; habló del uso de las disonancias con mucha más claridad que Marchetto de Padua, y dió reglas generales de contrapunto muy conformes a las que hoy se usan.

Con sus nuevas reglas de contrapunto, Juan de Muris hizo más fácil y frecuente el uso y enlace de las notas inventadas por Francón y completadas por el mismo de Muris. Sea de esto lo que se quiera, como la cultura del gusto y la delicadeza del oído no adelantaron con paso igual al de los medios de facilitar los progresos de la música, el abuso que por espacio de dos siglos se hizo de aquellos inventos fué sin comparación mucho mayor que el uso sabio, acertado y metódico.

Aquella afeminada sensualidad y afectada ostentación de que en el siglo XII se quejaba Juan Salisburyense, a principios del siglo XIV había llegado al escandaloso exceso que nos describe el papa Juan XXII en su decretal *Docta ignorantia*, dada en Avignon, año 1322: "Algunos discípulos de la nueva escuela, dice, atentos a dividir los tiempos, sólo atienden a las nuevas notas, y gustan más de forjarse otras nuevas que de cantar las antiguas. Oyese el canto eclesiástico puesto en semi-breves y mínimas, herido de menudas notas; interrumpida la melodía con gorgoritos; se deslizan por *discantos;* insisten en hilos y melodías vulgares; de modo que a las veces, sin cuidarse de los fundamentos del antifonario y del gradual, ignoran sobre qué fundamentos edifican; no hacen distinción de tonos, antes bien los confunden, por que con aquella multitud de notas, los modestos ascensos y moderados descensos, por los cuales se distinguen los tonos, se obscurecen y confunden unos con otros. Corren por ahí y por allá; no paran, embriagan los oídos sin edificarles; contrahacen lo que cantan con gestos; de este modo la devoción, que debiera procurarse, se desprecia, y la sensualidad, que evitarse debiera, se propaga. (1)".

La clara inteligencia de dos o tres expresiones de la de-

---

(1) Citado por el padre Antonio Eximeno, *loc. cit.*

cretal no es necesaria para comprender que el objeto y el asunto principal de ella es corregir los abusos del contrapunto que hacían ya entonces de la lengua música un algo enrevesado, juego paciente de la inteligencia o del espíritu, y no la expresión directa de la vida del alma.

En lugar de servirse de los acordes para acompañar el canto, como luego se hizo, en vez de encadenarlos unos con otros como aparece por lo común en el cuerpo de los coros, en una palabra en lugar de tratar la armonía como una personalidad musical cuya función es dar relieve a la melodía, anteponiéndose a ella como un contraste, los músicos, no ya sólo los de iglesia, volvieron a malgastar su tiempo en juegos de ingenio.

El abuso del contrapunto, como pedía más ingenio en sus autores que el del puro canto, se propagó con más lentitud. Hasta fines del siglo XV y principios del XVI, no se acabó de levantar la gran máquina del contrapunto artificioso, compuesto de fugas, cánones de diversas formas, contrapuntos dobles y triples, resoluciones y variaciones de motivos, movimientos contrarios, juegos y contrastes de voces y otros difíciles artificios, cuyos fundamentos habían sido las invenciones de Guido Aretino, Marchetto de Padua, Francón y Juan de Muris.

Los franceses, los ingleses y los flamencos se disputan la invención de estos artificios; pero lo natural es que uno inventara uno de dichos artificios, otro otro. El mal no estaba en los tales artificios, considerados cada uno de por sí, porque ellos son figuras del lenguaje musical, que usadas con discreción y buen gusto embellecen la armonía. El desorden consistió en haber puesto en ellos todo el estudio, toda la preocupación de entonces y haberse descuidado de la melodía y de la claridad y expresión de lo que se cantaba.

Hemos visto cómo en el siglo XII Juan de Salibury se quejaba ya de la confusión de voces y de palabras, a la cual se añadió después la de los instrumentos de viento, tocados, según parece, de oído, sin concertarlos el compositor de la música con las voces, al modo como antiguamen-

te el organista acompañaba el canto de los salmos o de las letanías.

En la evolución de la música los instrumentos, y lo que se ha llamado su *secularización,* no tuvieron entonces un papel tan decisivo, tan importante como el que han de adquirir después del siglo XVI. Pero es oportuno hacer notar que el papel creciente de los instrumentos y del juego técnico introducen ya en esta época licencias o adquisiciones progresivas de la polifonía primitiva. Juan XXII, como se ha visto, no hace mención en su decretal del abuso de instrumentos; pero en los dos siguientes siglos nos lo demuestran común entre los flamencos y los Países Bajos, dos de los más doctos autores de aquel tiempo.

El humanista Erasmo, en cap. XIV de la primera Epístola de San Pablo a los Corintios, después de haber hablado de los órganos, dice: "No contentos con esto hemos introducido en los templos cierto operosa música teatral, cierta tumultuosa gritería de ciertas voces, cual no se oyera jamás en los teatros de los griegos o de los romanos; todo rimbomba de trompas, clarines, flautas y sambucas (instrumentos de cuerda), con los cuales contienden las voces humanas. Oyense cantilenas lúbricas y amatorias, de aquellas a cuyo compás bailan los cómicos y las mujercillas. Y se concurre al templo, como al teatro, para deleitar el oído".

Este es un texto, y para que se vea que no son exageraciones del adusto genio del humanista alemán, reproduzco el texto de Guillermo Lindano, obispo primero de Ruremonda y después de Gante, familiar de Gregorio XIII, y el cual, en su *Panoplia evangélica* p. I, libro IV, cap. LXXVIII, reprende severamente "a los que se glorian de haber llenado el coro del Señor de todas clases de maestros y de toda especie de voces; del ruido aun de las trompetas, del rechinar de las liras y otros varios estrépitos, que oscurezcan las palabras y ahoguen enteramente el sentido de ellas; mal de que adolecen hoy día, más que otras iglesias, las catedrales".

Turba relajada y desordenada de bufones, llama a estos

músicos, en otro párrafo de su *Panoplia*, el Obispo de Ruremonda.

Parecerá al lector que confundo, por falta de método y de claridad, textos que visiblemente se dirigen a los abusos de la música eclesiástica, aplicándolos a toda la música en general. La música de iglesia era en realidad casi todo el arte de entonces, arte constituído y con una técnica particular, como los contrapuntistas eran los compositores únicos del tiempo.

La opinión de entonces, sustentada por la de Ludovico Guicciardini, atribuye la invención como la propagación del contrapunto moderno a los flamencos, que por aquellos tiempos se esparcieron por Europa.

En el siglo XII reinaba ya en Inglaterra, como nos lo demuestra Juan de Salisbury, el gusto de la confusión de voces y de palabras que es el carácter del contrapunto gótico. Los artificios de que hablan Lindano y Erasmo de día en día se multiplicaban y propagaban, llegando a un escandaloso exceso en los siglos XV y XVI en los Países Bajos. En Francia este mismo género de música se cultivaba abundantemente, como lo atestigua Federico Marpurg, al decir que Dufay, Caron y Conrad y otros franceses inventaron el contrapunto doble, las fugas y el proceso de consonancias y disonancias. El más célebre compositor italiano en este género fué, en el siglo XV, Jaime Pratense, o como vulgarmente se le conoce Josquín Despres, cantor de la capilla pontificia en tiempo de Sixto IV, y discípulo del flamenco Ockenheim.

Adami, en su catálogo de los cantores pontificios del siglo XV y principios del XVI, cita a Palestrina, como discípulo del flamenco Melle (1); y cita también a varios alemanes y franceses, compositores por el mismo gusto de los flamencos, como Jaime Arkadelt, maestro de capilla del cardenal de Lorena, Lambert, Barré y Le Cont, franceses; Ghiselino Dankerts, alemás, compositor de madrigales y de cánones enigmáticos. En 1512 Claudio Goudi-

---

(1) Burney en su *Historia de la Música*, dice que Palestrina fué discípulo del francés Claudio Goudimel.

mel abrió en Roma una escuela de contrapunto. En el mismo siglo el famoso Zarlino, teórico del arte, fué discípulo del flamenco Willacot y su sucesor en la prefectura de la música de San Marcos de Venecia. Los más ilustres representantes de la polifonía franco - flamenca, Holrecht, Brunnel, Isaac Tinctores, Loyset, Compère, Japart, Stockhem emigraron a Italia, fueron músicos de los papas y de los duques de Milán, de Módena o del rey de Nápoles.

Durante los siglos XIV y XV las capillas de los papas y delos anti-papas fueron casi exclusivamente formadas de músicos franceses. La corte pontificia conservaba entonces un aspecto internacional. Roma estaba poblada de extranjeros que atraían a numerosos peregrinos y que constituían en la capital del mundo cristiano asociaciones religiosas y corporaciones obreras. La llegada de los españoles bajo Calixto III, las invasiones de Carlos VIII, de Luis XII y de las tropas imperiales, las relaciones accidentadas de las pequeñas repúblicas italianas, de todas las soberanías y estados europeos, dieron ocasión a un gran intercambio artístico, a verdaderas y grandes emigraciones de pintores, escultores, poetas y principalmente músicos, como ya hemos visto.

VII

Estamos ahora en el siglo XVI, y en él los esfuerzos de muchos siglos se purifican, se fusionan y se llevan a su forma perfecta y definitiva. Marca en la historia de la música como el crepúsculo de una edad y la aurora de otra.

"Cuando concluye el siglo XV", escribe uno de los musicógrafos más autorizados (1), "queda constituído todo el arte polifónico. Los contrapuntistas, herederos de los practicantes del discanto, han llegado a crear piezas de dos, tres, cuatro voces y más, que tienen todos los caracteres de la obra de arte: invención, sino en la materia pri-

---

(1) MIGUEL BRENET — *Palestrina* — Alcan, editor, París, 1908.

mera, a lo menos en su preparación y su empleo; conformidad a leyes estéticas que los maestros formulan a la par que las describen, pues son recientes las bases de la armonía; belleza, porque bajo su rudeza aparente, estas obras revelan ya el cuidado de escoger, apropiar, afinar, variar los términos del lenguaje musical; hasta expresión, porque se levantan ya como las estatuas de tres hermanas gemelas, cuyos rostros se parecen, pero que difieren en las sonrisas, en las miradas, en las actitudes: las tres formas de la misa, del motete y de la canción".

Del incesante y múltiple esfuerzo de los músicos contrapuntistas, "frottolistas", madrigalistas, cancioneros y compositores religiosos, la obra de Palestrina fué la coronación y el apogeo.

La mejor prueba de que la armonía no debe ser considerada como la invención pura y exclusiva del genio cuya repentina aparición iluminará gloriosamente el campo presente y futuro del arte, y que debe ser, por el contrario, considerada como el desenvolvimiento natural del arte, como la consecuencia artística y atávica de los esfuerzos de toda naturaleza hechos por los músicos durante muchos siglos, y que he analizado rápidamente en los números anteriores, esfuerzos que fueron familiarizando el oído con la armonía consonante, es decir con la audición simultánea para establecer las condiciones bajo las cuales los acordes podían y debían sucederse, la prueba en una palabra que la armonía es un hecho de la naturaleza y no una invención del hombre, es que Palestrina tuvo un rival cuya gloria luchó con la suya. Fué el español Victoria, nacido en Avila en 1540. Su estilo es tan parecido al de Palestrina que se confunde con éste. Se puede en cierto modo identificarlos. Tienen ambos, sin duda, el mismo origen. Derivan sus estilos de la introducción y del desenvolvimiento relativamente rápidos del empleo de terceras y sextas en los madrigales, misas y cantos de toda especie.

La aparición simultánea de estos dos hombres de genio, personificando de la misma manera un progreso musical admirable, es una nueva prueba de que el arte no marcha jamás de otro modo que por una lenta progresión, por una

lenta evolución; porque estos dos genios son la conclusión similar de este desenvolvimiento natural. En la evolución orgánica del arte sonoro, — en música como en las demás artes, — no hay saltos, y obedece como vamos viéndolo a las leyes internas de su constitución, completamente objetivas e independientes de los creadores, quienes reciben, por deirlo así, sus imposiciones inevitables. Porque lo que llamamos "armonía", no es el resultado arbitrario de una invención del hombre, una reunión artificial de sonidos con mal o buen gusto, sino el efecto de un fenómeno objetivo, cuya complejidad y efectos vamos penetrando poco a poco.

"Antes de Palestrina, describe Adami en la página 170 de su catálogo, había muchos excelentes contrapuntistas y entre ellos Joaquín Després que fué el más espiritual inventor de fugas y trocados que tuvo en su tiempo la música; y bien que aquellos grandes hombres estuviesen llenos de buenas reglas armónicas, eran tan poco prácticos en aplicar las palabras a sus composiciones, que por la confusión en que quedaban las palabras envueltas, el pontífice Marcelo II quería prohibir la música en las funciones eclesiásticas".

La común opinión y tradición de la capilla pontificia es que Palestrina con la misa a seis voces titulada *"Del papa Marcelo"* detuvo el golpe con que este pontífice amenazó arrojar la música de la Iglesia.

Efectivamente de ello se trató en el Concilio de Trento. José Suárez en el libro II de sus *Antigüedades Prenesinas* demuestra acabadamente que el cardenal Carpense, legado del Concilio de Trento, protector de la música, ordenó a Palestrina que le enviase una composición capaz de hacer mudar de parecer a los Padres del Concilio.

Para concluir lo que en este asunto parece lo más cierto, es menester suponer que para el desempeño de las funciones eclesiásticas el Papa enviaba al Concilio algunos cantores de su capilla, los cuales nombra Adami en su catálogo, y de ella dice que habían sido cantores o compositores el celebradísimo Josquin Després, los alemanes Arkadelt y Dankerts, los franceses Lambert, Le Cont, Normand y otros extranjeros, por cuyo ministerio, y el de los italia-

nos sus discípulos e imitadores, había ya penetrado desde el siglo anterior en aquel antiguo santuario del canto eclesiástico el mal gusto del contrapunto artificioso o gótico.

Que el legado Carpense, o a petición de los mismos cantores del Concilio o por su particular afición a la música, tomara ésta bajo su protección, no es inverosímil, como tampoco que ordenara a Palestrina le enviase una composición capaz de pacificar a los P.P. y si esto fué, como parece, a principios del 1555, Palestrina era entonces joven de 26 a 27 años, residía en Roma sin empleo alguno; y poseyendo tanto sentido común como genio musical, conoció que los Padres del Concilio tenían razón de detestar el abuso que se hacía, y que él mismo había hecho de la armonía, singularmente en los divinos oficios, y así compuso la "*Misa del Papa Marcelo*", poniendo el mayor esmero de purgar el canto eclesiástico de confusas y atropelladas voces, y formar un estilo grave y majestuoso, sin dejar por esto de usar con discreción de los artificios.

Tal es el origen de la famosa misa. Palestrina realizó con ella el apogeo del progreso en el siglo XVI de la polifonía armónica.

Evidente es que el papel del hombre de genio es el de aunar en un esfuerzo hacia la conquista de reinos nuevos y desconocidos, todas las fuerzas latentes o manifiestas, que vienen desde mucho tiempo atrás preparando su obra. La obra de Palestrina es inmensa, sin duda alguna, pero debemos, en el sentido indicado, considerarlo como uno de los grandes genios de la historia del arte; porque cuando se examinan las proporciones colosales del monumento de la armonía, se reconoce que su progreso no pudo ser el resultado de la invención ni del esfuerzo de algunos hombres de genio.

Palestrina dejó completamente de lado el sistema de combinaciones de notas, en que habían entretenido su imaginación los músicos de los siglos anteriores; se apoyó sólidamente en el ritmo, y en vez de subordinar la armonía a la marcha de las partes escogidas con anterioridad, es decir, en lugar de reunir caprichosamente notas que formaran acordes, hizo marchar sus partes armónicamen-

te, o dicho de otro modo, *hizo cantar los acordes;* y sus cantos armónicos son tan notables, que nadie ha podido sobrepasarlo en el género religioso de lque debe ser considerado como el iniciador más extraordinario. Pero vuelvo a insistir que no se puede considerar la aparición de este artista como un hecho anormal. Es la consecuencia necesaria, el corolario en cierto modo de los esfuerzos hechos antes de él, la conclusión natural de los estudios, de las investigaciones y experiencias armónicas de las generaciones anteriores y *no solamente de músicos italianos.*

VIII

Hemos llegado con Palestrina al apogeo de los esplendores de la armonía consonante, de la polifonía consonante. Sin embargo, para quedar constituída, para poderla considerar definitivamente como uno de los basamentos de la música contemporánea, tenía que dar aun un paso importante, vencer un obstáculo antes de alcanzar sus formas y sus esplendores ideales. Este obstáculo era la resolución del intervalo de tritono, o si se prefiere "de tres tonos". Los músicos de aquel tiempo experimentaban un terror casi inexplicable por este intervalo de cuarta aumentada. Es de una importancia sin igual, porque sin él no existiría la armonía disonante, porque es la clave de un inmenso sistema ignorado por los músicos antiguos. Para los compositores de la Edad Media este intervalo (fa - si y su inversión, en el tono de do) era el sumum de la disonancia, su empleo les era de una dificultad invencible y no sabían como tratarlo. Su naturaleza, su carácter esencial, nada tiene de disonante, pero la dificultad de su empleo provenía de sus relaciones con las notas vecinas. Es un intervalo que exige imperiosamente una *conclusión,* que hace experimentar al oído una *irresistible* necesidad de oir las dos notas vecinas, es decir, la tónica en movimiento ascendente y la tercera en movimiento descendente. Las consonancias, el acorde de tónica que constituyen cadencias perfectas, dan al oído la impresión de un descanso, de un bien-

estar físico, de la conclusión de un esfuerzo. Ahora bien, la audición de la cuarta aumentada, precisamente, hace nacer en el auditor la necesidad imprescindible de oir un acorde que calme el deseo violento que origina este intervalo. Los primeros músicos que no tenían noción de los acordes disonantes, no sabían como satisfacer estas exigencias. Su resolución, tan natural hoy, les era desconocida y no la sospechaban. Se inventaron sistemas complicados para resolverlo, más sin llegar a ello; y la necesidad imperiosa de hallar una resolución a este inconveniente, fué abriendo lugar poco a poco insensiblemente, a la séptima de dominante, provocada por las exigencias del oído. Después de largas y ocultas preparaciones, la séptima de dominante recibió su consagración total, y con ella los otros acordes disonantes, viniendo a quedar conquistado para el oído un nuevo y fecundo campo de posibilidades de otro orden. Porque el intervalo de cuarta aumentada o tritono representa lo que se ha convenido en llamar la nota sensible, y en efecto, esta nota es tan sensible, que es irremisiblemente atraída hacia la tónica. Cuando oímos la sensible, el tono está cerca. La sensible es precisamente el alma de la modulación, la compuerta abierta inesperadamente sobre horizontes nuevos. El *si,* tercera de este acorde, en el tono de *do,* representa por así decir la base de la armonía disonante, desde que este intervalo es el alma del acorde de séptima de dominante, y el acorde de séptima de dominante es el alma de la polifonía disonante.

La gloria de esta conquista recae exclusivamente sobre Claudio Monteverde, (1567-1643) músico italiano.

Tal era el estado fisiológico de la música, diré así, al aparecer el *Orfeo* de Monteverde. Ninguna otra obra tuvo sobre la marcha del arte la enorme influencia que este *Orfeo.* Su importancia no consiste para nosotros en que marque la aparición clara de la ópera, fenómeno de decadencia por la combinación cada vez más compleja que denota de los géneros; Peri, Caccini, Cagliano, lo abordaron antes; ni puede considerarse a su autor como el padre de la instrumentación; ni nos sorprende porque haya inaugurado el "tremolo" y los "pizzicati" de las cuer-

das. Recorriendo las obras de sus competidores hay que reconocer que Monteverde fué el primero en tratar libremente la "disonancia", empleando sin "preparación" no solamente la séptima, sino también la novena de dominante. Desde aquel día la música entró en el dominio de la armonía disonante, y estas conquistas armónicas de Monteverde fueron una de las bases de una teoría tonal que dura todavía, para decirlo mejor, de nuestro sistema musical actual.

SEGUNDA PARTE

La Música en los Tiempos Modernos y Contemporáneos

I

La manera inmediata que en las primeras edades el hombre tuvo de manifestar instintivamente las sensaciones que le herían en sí mismo, o proviniendo del medio ambiente que le rodeaba o de la convivencia con los demás seres creados por la naturaleza, fué constituída por la voz y sus variaciones infinitas, combinándose con el juego múltiple de los rasgos de la fisonomía y los movimientos y contorsiones del cuerpo. Hay, naturalmente, que distinguir en la voz del hombre los sonidos diferentes que emite para expresar sensaciones diferentes. Deben, por lo tanto, haber existido desde que el hombre respiró sobre la tierra sonidos vocales para expresar las sensaciones de dolor y de placer y más tarde para todas las emociones, a medida que en la lucha de la vida esas emociones iban naciendo en el alma humana; sonidos vocales para expresar la ternura, la aflicción, la alegría, la melancolía, etc., etc. Paralelamente los cambios fisionómicos y los movimientos corporales correspondientes a esas diversas emociones se fueron complicando también.

En capítulos anteriores de este ensayo he considerado a las expresiones vocales, como las fuentes primitivas del canto, o si se quiere podríase decir que son las formas primitivas del canto. Los segundos, es decir, los movimientos

corporables, debemos considerarlos como el origen inequívoco del arte de la danza.

La historia muestra que entre los bretones, irlandeses, chinos, árabes y egipcios, había y hay en uso escalas edificadas de manera muy diversa que la nuestra; y que en una época, relativamente próxima a la nuestra, los griegos utilizaron el cuarto de tono y, según todas las probabilidades, no fueron los únicos en utilizarlo.

Pero el cuarto de tono ha sido, por así decir, una creación convencional de los griegos y de algunos otros pueblos, que el principio natural, el de nuestra escala, ha terminado por vencer definitivamente, constituyéndose en el principio universal de la música europea.

Y debía ser así. Es de notar que en despecho de las diferencias de estructura que presentan las escalas en el pasado y también en el presente, todas tienen, sin embargo, un carácter común. Es lo que, en segundo término, prueba con toda evidencia que todas tienen el mismo origen natural. La escala es, como hemos visto, la consagración de hechos naturales, hechos fisiológicos, de lo que he tratado suscintamente en la Primera Parte.

Sólo semejante origen es capaz de explicarnos la universalidad de un principio. Este carácter común reside en los intervalos de octava, de cuarta y de quinta que encierran todas las escalas.

La música, lo que podríamos llamar la música natural, es decir, la expresión cantada de la emoción, es anterior a todas las convenciones y facultad de todos los seres que respiran sobre la tierra. El canto, como ya he demostrado, es la expresión primitiva de la emoción. Esos sonidos inarticulados que eran una especie de canto, de música natural, desenvolviéndose poco a poco, de lo simple a lo compuesto, de lo heterogéneo hacia lo homogéneo, expresaron, pintaron y fijaron luego de una manera inequívoca los diferentes estados del alma, los infinitos afectos humanos, sus delicadas transiciones, sus relaciones, sus gradaciones, sus movimientos. Desde que hubo hombres sobre la tierra hubo sin duda cantores.

Puedo utilizar una vez más, para mejor explicarme, la

analogía expresiva de la formación psicológica del niño. Obsérvesele y será muy fácil notar cómo, desde su entrada en el mundo hasta el momento en que su razón se desenvuelve totalmente, se pinta en los rasgos de su fisonomía y se expresa en los sonidos de su voz la naturaleza primitiva del hombre, sus caracteres esenciales, comunes. Su palidez súbita, sus vivas contorsiones, sus gritos penetrantes, nos hieren cuando su alma es afectada por un sentimiento doloroso. La sonrisa amable, la agradable expresión, los movimientos rápidos, los sonidos calmos y dulces expresan sus emociones de alegría, de contento, de satisfacción, de bienestar. Así ha sido también en las edades primeras. Se canta y se danza, por decir así, de una manera embrionaria, desde la creación del mundo: y se cantará y se danzará hasta la destrucción total de la especie.

Me parecería ofender al lector insistir con más argumentos sobre esta idea cuya verdad me parece de sobra evidente por sí misma: que las diferentes afecciones del alma constituyen el origen común de los ges y de los cantos, y que por consecuencia la música y la danza son las artes de expresar con gracia y con medida esas mismas afecciones.

El aporte de la naturaleza consiste en la voz, el canto, los gestos, en las expresiones directas de los afectos del corazón humano; pero la experiencia del hombre ha inventado, o mejor dicho ha acumulado los medios de dar a los cantos y a los gestos, proporción, naturalidad y armonía, y dentro de estas cualidades todas las agradables variaciones de que son susceptibles. Tal es la obra del arte verdadero, *la sistematización por la inteligencia humana de los elementos expresivos suministrados por la naturaleza.*

Aunque se posean dotes extraordinarios, una voz bien dotada, un alma sensible, imaginación inventiva, fantasía y estro, se *aprende* sin embargo a cantar, a danzar, a escribir, es decir, a expresar con armonía por medio de los sonidos de la voz y por medio de los gestos, los diferentes afectos del alma, a expresar la vida del espíritu con gracia, con medida y con buen gusto.

Existe, pues, en música como en literatura y en todas las manifestaciones plásticas de la vida del alma, un *arte,* un conjunto de reglas de bien decir, de exteriorizar con gusto las emociones de que el artista es agitado. Este arte muy complicado, es resultado de tres siglos de cultura musical. He hecho hasta aquí una reseña concisa y espero que bastante clara, de los orígenes y desenvolvimientos de la música europea. He mostrado cómo de los residuos de la música griega se formó el canto gregoriano, y cómo, ejerciéndose la imaginación de los teóricos sobre este canto, se constituyó lentamente un arte que se podría decir desconocido de los antiguos, el imponente edificio de la armonía, consonante y disonante.

Indiqué también los otros dos elementos que directamente entran en la formación del arte moderno; cómo mientras los músicos profesionales creaban la ciencia abstracta de los acordes, el pueblo, los bardos y poetas combinaron cantos ingenuos de su invención a la música científica y fría de los monjes teóricos.

Pero el verdadero *arte* musical, es decir, el triunfo de una técnica evolucionada, comienza más o menos con Palestrina, hacia la segunda mitad del siglo XVI, para dividirse en seguida en tres grandes corrientes: la música religiosa, la música dramática y la música sinfónica pura.

No abordaré su reseña sin antes dejar bien expresado, y para que el amigo lector lo fije en su memoria, que la música como todas las artes se compone de dos elementos, el fondo que contiene, y la forma que lo revela. Parecerá que insisto demasiado sobre este punto; pero es para mí de la mayor importancia. En música, como en todas las otras actividades del espíritu, nos encaminamos a paso firme hacia una época de barbarie y anarquía. El principio de la personalidad domina vencedor en todos los campos de la composición musical, ayudado por el principio de la libertad. No se piensa que hay personalidades mediocres y sublimes, grandes y bajas, y que por lo tanto la personalidad no puede ser el criterio supremo de la actividad artística; y que si la actividad humana no se somete a ciertos principios y a ciertas leyes sentadas por la experien-

cia, el principio de la libertad lleva a la anarquía, al desorden. Es por el estilo que el arte se manifiesta y es por la forma que las obras del arte duran, no me cansaré de repetirlo. Sé que la estética bárbara que hoy se acepta dice lo contrario, sosteniendo que la música sigue en su desarrollo y en su expresión una ley radicalmente diferente de las leyes de las otras artes. Se sienta en consecuencia este enorme desatino, que existe un arte que no tiene por fin la belleza. Lo bello en las artes tiene por caracteres esenciales el orden, la medida y la armonía. En cambio, se dice, el carácter de la música inspirada es el tumulto de una ebriedad interior, el desencadenamiento, lo "desmesurado". Así Ricardo Wágner ha establecido en su *Beethoven,* deduciendo las últimas consecuencias de la estética schopenhauriana, que la música debe ser apreciada según otros principios que los de las demás artes plásticas y, de una manera general, que no debe serlo según la categoría de lo bello, aunque una estética desorientada, derivada de un arte falso y degenerado, se haya habituado a exigir del arte musical una acción semejante a la de las artes plásticas, la producción del placer estético por la acción de las formas bellas.

Tal es la absurda estética del wagnerismo que Nietzsche parafraseó genialmente en *El Origen de la trageria.*

Desconfíe el lector de tal vacío simbolismo alemán, y lamentemos juntos que en todas partes del mundo el público como los estetas, los críticos y los compositores, se paguen de tan bárbaros principios que les hacen considerar como una concepción superior las obras obscuras, feas e incomprensibles de la mayoría de los escritores contemporáneos. No se distinguen precisamente por tales cualidades las obras maestras del espíritu humano. Irradia de ellas una belleza luminosa comprensible a todos, que habla directamente al alma de los eruditos como del pueblo, porque a través de la belleza expresan siempre la naturaleza y la verdad. ¿El arte no es la obra suprema de la sociabilidad humana, y la religión de la belleza, no es la más católica, la más universal de todas las religiones?

Todas las artes tratan de producir una sensación de be-

lleza y toda obra de arte es siempre una concepción del espíritu. La obra de arte musical debe ser, pues, una concepción sonora, vertida con particulares recursos, ritmos, melodías, armonías y formas, porque si se afirma que la música, como las demás artes, es un lenguaje, ha de tener por lo tanto su finalidad propia y su gramática particular. Cada idioma posee sus propias leyes de forma y de estructura.

Si el señor Ricardo Strauss viene a contarnos en música las bufonerías pesadas de su Till Eulenspiegel con su espejo en la diestra y su lechuza en el hombro, tenemos el derecho de volverle la espalda y de aconsejarle que abandone este cuidado a la literatura.

No pedimos a la música que nos cuente las aventuras de Harold. Byron lo hizo ya de una manera acabada. Le exigimos concepciones musicales, elevadas, bellas y variadas melodías, formas armoniosas que conmuevan nuestro espíritu y nuestro corazón por los medios particulares que son exclusivos y propios de la música.

Para que una producción del espíritu humano pueda ser clasificada entre las obras maestras de las artes ha de satisfacer dos esenciales condiciones: su sentimiento dominante debe poseer un carácter general, humano, su general expresión debe adaptarse a las leyes de la verosimilitud y de la lógica, y después de esta condición primera debe llenar otra que es quizá la más esencial: debe guardar estilo, es decir, reunir ciertas cualidades,—belleza del lenguaje, elegancia de formas, simplicidad de medios, delicadeza de los detalles,—que son las que constituyen el encanto eterno de las obras maestras.

El estilo es obra de la inteligencia humana, en el sentido que es una adquisición de la experiencia. Si todo artista antes de alcanzar el dominio absoluto de sus tendencias y de sus cualidades más personales, sufre más o menos las mil influencias de sus antepasados y de su tiempo, puedo decir, paralelamente, que en su conjunto los movimientos del arte se elevaron progresivamente de lo heterogéneo a lo homogéneo, y las leyes de la forma se cons-

tituyeron poco a poco a medida que la inteligencia humana retenía y depuraba sus principios más esenciales.

Oíd la sinfonía octava de Haydn, la *Júpiter* de Mozart o la sinfonía en sí-bemol de Shubert. ¡Qué concepción clara aunque compleja, qué euritmia maravillosa, qué armonía de detalles, qué magistral conjunto! Se parte de un lugar preciso para volver a él después del más encantador y fantástico de los viajes por países de ensueño. Sí, no cabe duda; el encanto de un músico, su superioridad, depende tanto de la belleza y variedad de su invención, de la riqueza de su fantasía, como de su voluntad por mantenerse "clásico", es decir pura y simplemente *músico*, no proponiéndose otra cosa que escribir y encantar con "sonidos", hablar por ellos y también para ellos.

Haydn, al componer en 1759 su primera sinfonía, dió el paradigma más bello de la más fecunda de las formas musicales, que domina sobre todo el arte clásico y contemporáneo. De la sucesión de diversos tiempos, que constituyó antiguamente lo que se puede llamar "sinfonía", creó Haydn una de las formas más complejas del arte sonoro, en la que, aparte de los elementos musicales de la inspiración melódica y armónica, domina a veces el interés puramente cerebral o abstracto del desenvolvimiento de las ideas. Haydn constituye una polifonía concisa, un encadenamiento cerrado y lógico, que hacen de sus sinfonías verdaderos cuerpos orgánicos, cuya belleza es también de orden intelectual.

Sucedió igualmente con todas las variadas formas del arte musical, y todas ellas alcanzaron ya un desenvolvimiento tan elevado y tan armonioso que a su comparación palidece y se marchita la decantada belleza de las obras contemporáneas.

Cuenta la leyenda que Efloro, músico griego insigne, arrebató de las manos a Simonides la lira, y de ella arrancó violentamente dos cuerdas que a las siete de Orfeo se habían añadido. "Tomad, le dice, deleitad diestro con esas cuerdas solas. No fiéis a vuestro capricho y a la novedad la armonía, que la de vuestros antepasados arrastró tras de sí los árboles, ató las corrientes y siguiéronla las

peñas". Los caprichos de la personalidad y los empujes de la novedad arbitraria atentan contra las leyes del arte que son eternas. La novedad presuntuosa es una gala aceptada por la moda, por un uso pasajero; la novedad, en cambio, respetuosa de la tradición, viste con galas nuevas la figuración de la belleza eterna derivada de las doctrinas que sirvieron de principios fijos, de textos ciertos y de pauta a todas las edades.

II

Hasta fines del siglo XVI la música guarda un carácter uniforme en todos los países de Europa. Con el siglo XVII, cuando con Palestrina y con Monteverde el arte había encontrado todos los elementos de la tonalidad, de la armonía y de la modulación, empiezan a delinearse con caracteres independientes las nacionalidades musicales, al mismo tiempo que se van generando progresivamente las formas y los géneros clásicos.

Antes que se acentuaran claramente esos movimientos históricos; antes que se encontraran las leyes definitivas de constitución de las formas musicales; antes que éstas revelaran sus propias virtualidades; antes que la música se independizara de la polifonía vocal, el desenvolvimiento del arte se operó lentamente, la evolución de su espíritu interno como la estructura de sus formas exteriores fueron realizándose poco a poco, de tal manera que pueden recién percibirse con claridad sus etapas, como luego de constituída la armonía se pudo apreciar las leyes que rigieron su lenta formación.

Se podría ver ya un cierto despertar de la música pura en la misma polifonía vocal anterior a la reforma de Palestrina, cuando la palabra y el mismo sentido naufragaban en los ingeniosos dédalos fónicos del contrapunto galo-belga (1). Esta indicación es perfectamente legítima

(1) Amintore Galli. *Estética della música*. Fratelli Bocca, editores, Torino 1900.

y tendríamos que reconocer ya una especie de música pura en aquellas elaboraciones en las que las palabras incomprensibles no tenían el sentido expresivo moderno y servían como un medio especial de emisión del sonido vocal, función análoga a la que tienen los monosílabos en los solfeos a muchas voces. Eran especies de canciones polívocas ejecutadas no ya por instrumentos artificiales, sino por instrumentos naturales, mejor dicho, por el instrumento por excelencia, por la voz humana, ante el cual los otros agentes fónicos inventados por la industria del hombre desmerecían y pasaban a un segundo plano.

El hecho esencial de la evolución de la música por aquel tiempo, el puente de unión entre la polifonía vocal y la música instrumental pura fué la transcripción para las diversas familias de instrumentos existentes entonces, de las innumerables canciones vocales, de los madrigales, de las misas del siglo XVI. Esta transformación fué extraordinariamente lenta, no se llevó a cabo de golpe como podría suponerse. Se operó a medida que se desenvolvía la técnica de los instrumentos, técnica inferior e imperfecta en comparación con la técnica de la voz humana, y a medida que fué abandonándose el prejuicio que la música instrumental debía estar exclusivamente encargada de todas las voces de la armonía, como sucedía en los primitivos melodramas. Fué entonces que la música instrumental se apropió del movimiento dinámico de la expresión de las composiciones vocales, sin que los primeros líricos y operistas, que fueron los obreros de esta importantísima transformación, tuvieran una idea de la música instrumental independiente. Está transformación de los cantos vocales en melodías instrumentales fué, sin embargo, el primer balbuceo de la música instrumental de Felipe Manuel Bach, de Haydn, de Mozart y de Beethoven.

Italia fué la cuna gloriosa de todas las formas y géneros musicales. Con su ardoroso y abundante genio melódico dió vida a todas las transformaciones de la música que se iban a expandir luego por la Europa entera, asimilándose cada pueblo aquellas formas y géneros que más se avenían con su idiosincrasia nacional, y sacando de ellas

todo lo que ellas podían dar dentro del dominio del verdadero arte. Era un destino natural y lógico que Italia fuera el hogar generador de toda la cultura musical europea. Este destino nos aparece como la consecuencia simple de una práctica, de una cultura artística a la que se aplicaron por primera vez los italianos, porque entre ellos se contaron los primeros cantantes del mundo, los primeros instrumentistas y porque fueron quienes inventaron y perfeccionaron los instrumentos. Fueron también los primeros en agrupar los instrumentos formando masas unidas y ordenadas, primitivas orquestas. Así como en la polifonía vocal los italianos fueron los primeros en dar el concierto de sus formas, lo dieron igualmente en las composiciones instrumentales. La música instrumental italiana dió origen a las músicas instrumentales francesa y alemana, les prestó sus formas, les dió sus modelos, preparando así el advenimiento de la música moderna. Tal fué siempre la gloria indiscutida de Italia, su honor eterno, haberse colocado por encima de todas las grandezas materiales del mundo gracias a la gloria sin rival de sus músicos, de sus poetas, de sus pintores, de sus artistas.

Dice a este respecto un erudito (1) señalando a la vez las diferencias que separan la música de los italianos de la música de los alemanes: "Toda la gran cuestión alrededor del valor y del especial desenvolvimiento dado a la música instrumental en los dos países que la cultivaron por instinto natural y con originalidad—Italia y Alemania—se reduce a comprobar este hecho que es el centro hacia el cual convergen todas las perfecciones y todas las aberraciones verificadas más tarde: los italianos hallaron la forma de la música instrumental y la emplearon con marcada tendencia a desenvolver su lado exterior; mientras que los alemanes, cuando la recibieron de manos de los italianos, la trabajaron internamente, con mayor independencia, con un espíritu nuevo y enérgicamente reformador. En los siglos XVI y XVII, aunque ello sucede pe-

(1) Luigi Tochi — *La música istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.* Fratelli Bocca, editori. Torino.

riódicamente, los italianos consiguen en gran parte conservar un justo equilibrio entre el significado de la forma interior y el de la forma exterior, es decir, entre el valor de la expresión en la melodía y el de los agregados ornamentales, de las variantes en el contrapunto y en el ritmo. Al mismo tiempo, pero también en este caso intermitentemente y con más frecuencia en el siglo XVIII, pierden los italianos este sentido de la proporción y se inclinan hacia una mayor consideración y un mayor desenvolvimiento de la forma externa. Pero no es esto todo. Los italianos creen en la absoluta genialidad de la invención, en el primer efecto de la idea musical que se presenta nueva, bella y completa, y según ellos en ella se sintetiza la esencia de la composición. Los alemanes creen más bien en el arte que elabora, deriva, desenvuelve, transforma ideas, aunque no importantísimas en sí ni por sí, dibujos aunque no nuevos, melodías cuya primera sensación es fría e incompleta; dan un gran valor a este arte y para ellos la esencia de la obra musical parece residir en ese trabajo de elaboración. De una parte, pues, el genio inventivo; de la otra el genio elaborador; con éste más arte, con aquél más fantasía, y en consecuencia aquí más vena natural y allí más técnica."

Fije el lector por siempre en su memoria tan clara y exacta distinción entre las cualidades diferentes del genio de los dos países a los que se debe todas las transformaciones y las obras maestras del arte sonoro. Servirá luego para explicarse algunos movimientos históricos y los caracteres distintivos de ciertas obras y de ciertos artistas, tan personales, tan independientes, tan nacionales como Cimarosa, Paisiello, Bellini, Bach, Beethoven, Wagner.

He dicho ya que la música instrumental en su origen consiste sólo en la simple substitución de las voces por los instrumentos. Los códigos del siglo XVI ponen en evidencia cómo las "frottole", el madrigal, las "canzone", el motete, transmitieron sus melodías a los instrumentos, luego el contexto del período, la forma, la organización interna. Las cuatro partes vocales constituyen el cuarteto de ins-

trumentos de arco. Las *"intavolature"* de órgano, reproducen trozos del canto litúrgico o canciones profanas distribuídas en cuatro partes, dos para la mano derecha, escritas en llave de violín, soprano o mediosoprano alternados, y dos para la izquierda escritas en llave de tenor o de contralto en la parte superior del segundo pentágrama que se compone de siete o más líneas. La forma del período polifónico vocal, como cánones, fugados, entrelazamientos de partes, contrapuntos, pasan al instrumento o a los instrumentos, tanto en las *"intavolutare"* de órgano o laud como en las cuatro partes de instrumentos de cuerda. La transcripción se efectúa sin alterar la forma, la urdimbre de la canción vocal no bien definida, sacra y profana. Se obtiene así sucesivamente la *canzone,* el *ricercare,* el *passo e mezzo* y luego la *toccata.* Poco a poco, gracias al desenvolvimiento del canto monódico y de los graciosos melismas vocales, el soprano adquiere movilidad, gracia, independencia. Su flexibilidad, su elasticidad, provoca la imitación; y la música instrumental, que tiene también su preparación necesaria en los tratados para instrumentos escritos durante el siglo XVI, se emancipa poco a poco de la música vocal y se encamina lenta pero progresivamente, durante los siglos XVII y XVIII, hacia un género independiente por completo. Pero aquí, como siempre, la evolución es muy lenta, y tienen que pasar muchísimos lustros antes que la música instrumental se eleve a la antigua disposición de la sonata, es decir, a la separación de los tiempos en preludio, giga, corriente, alemana, aria, *bourrée,* etc., o a las formas exteriores de las sonatas que tomaron nombres tan característicos, como la *Voluptuosa,* la *Spensierata,* la *Infiel,* la *Cavilosa,* la *Ingrata,* etc.

Más tarde, en el siglo XVII, el material afluye con gran abundancia. Existen ya las "sinfonías" a tres, cuatro y cinco voces de Salomón Rossi. Se emplean ya otras denominaciones, como "sinfonie", "gagliarde", que aunque de forma incierta, embrionaria, indican el doble carácter de la música instrumental italiana: absolutamente polifónica o asimilada a formas de danza.

El estilo propio de la música instrumental se ha ido for-

mando poco a poco: el madrigal, la danza, la monodia vocal, le ceden sus cualidades y sus recursos y durante todo el siglo XVII mezcla y alterna esas formas en la sinfonía o en la canción. En el cuarto libro de canciones de Tarquino Merula, 1651, (1) se da el nombre de *Suonata* a composiciones que constan de un sool tiempo. En las canciones de Giovanni Picchi, de Venezia, 1625, el estilo es ya más sinfónico y por primera vez se indican los instrumentos que deben emplearse, violines y cornetines. Pellegrino Possenti, 1628, emplea por primera vez las anotaciones *sino al fine, da capo,* e introduce la progresión, las variaciones e indica exactamente por primera vez el *tremolo.* El mismo Possenti y Bartolomeo Montalbano, en sus sinfonías, van introduciendo las indicaciones dinámicas, *piano, forte,* y Montalbano los coloridos *tardo, presto* y algunas ligaduras para los instrumentos de arco.

La música instrumental se va abriendo camino poco a poco, va dejando la imitación de la música vocal, y con el cambio de los instrumentos, da nacimiento en el siglo XVII a la *suite,* a la *suonata* de los modernos y realiza en lo que respecta a la técnica de los instrumentos, pasos verdaderamente gigantescos.

Bononcini, 1670, determina claramente por vez primera la forma del tiempo de sonata. Con Bononcini, pasando por la forma de la canción y de la danza del siglo XVII, se explica el paso insensible a la fantasía, a la sinfonía, a la sonata que realizan la unión de varias *diversiones* aisladas, así como puede apreciarse en la sonata para clavicordio de Porpora, Durante, Scarlatti y para violín solo de Veracini, Tartini, Giadini y Pugnani.

Vitale, 1685, en su op. XII, introduce una nueva forma de danza, el minuetto. El *scherzo* es también de origen itaı liano y remonta a 1689.

Arcangelo Corelli y Antonio Veracini en el siglo XVII llevaron a su última evolución la forma exterior, mejoraron el gusto público, y fueron los autores que dieron las

(1) Todas las fechas en este número se refieren a la aparición de las obras más características de los autores citados.

notas más perfectas de la música instrumental italiana. Handel como Bach y todos los demás compositores contemporáneos estudiaron detenidamente las obras de estos músicos italianos. Los alemanes tomaron a los italianos los elementos y las formas de un arte que debía alcanzar sus ulteriores y más esplendorosos desenvolvimientos fuera del país donde nació y tuvo su primer desarrollo, porque hay que esperar las suites de Muffat, de Bach, de Handel, para qu elas composiciones constituídas de varios tiempos adquiriesen verdadera unidad en los desenvolvimientos y unidad de carácter.

¿Cuáles fueron los resultados de esta larga elaboración formal? Los italianos del siglo XVII adoptaron y consolidaron una forma conservada en sus composiciones instrumentales y que transmitieron a la música universal.

En la primera parte, dice textualmente Torchi analizando esa forma universal de la música instrumental, el tema es llevado de la tónica a la dominante; en la segunda parte de la dominante es traído a la tónica. Un tema se anuncia en determinada tónica; después el mismo tema es reproducido sobre la dominante, circula a través de cortos desenvolvimientos, y por último vuelve sobre la tónica para concluir. Pero los compositores italianos, además de la variante de los desenvolvimientos, introdujeron otra: en vez de repetir el único tema sobre la dominante, agregaron un nuevo tema fijado sobre la misma dominante, al cual hicieron seguir algunos desenvolvimientos de ambos temas a la vez. Terminados estos desenvolvimientos, se debía conducir la modulación de tal manera que en el nuevo período todos los efectos convergiesen a la repetición del primer tema en la tónica, con lo cual terminaba el tiempo de la sonata. Después de la primera y la segunda de estas partes estaba prescripto el ritornello. *La razón de esta forma consiste en la claridad con que debe imprimirse en el oído del auditor la substancia característica de los temas.* Así se explican sus repeticiones que se justifican por aquel fin principal; *un objeto secundario puede ser el de sostener la unidad tonal y la unidad del ritmo.*

Gracias a los compositores alemanes del siglo XVII esta forma simple fué variada y enriquecida: no sólo, en vez de reproducir en la dominante el tema único, se anunció un nuevo tema; se omitió el ritornelo después de la exposición del primer tema, y los dos temas, formando así un solo período sinfónico más amplio y complejo, fueron comprendidos en un ritornelo único que fué colocado al final del segundo tema. Reproducida esta parte, que ahora consiste de las dos partes de antes unidas, después del ritornelo, siguió la parte central de la sonata, la que contiene los desenvolvimientos de los temas; después se repitió el primero y el segundo tema ambos en la tónica y se terminó con la coda.

Para los tiempos en modo menor la alteración no se atiene al sucederse de las partes de esta forma, sino a la tonalidad de ingreso del segundo tema, que es expuesto en el modo relativo mayor si el primer tema está en modo menor, o en la dominante menor si el primer tema está en modo mayor, o a veces también en otros tonos.

En la elaboración de esta forma, que es una ampliación considerable de la forma primitiva, los italianos fueron inferiores a los alemanes. La música instrumental italiana había dicho su última palabra en la forma más simple que provenía del aria italiana y con la cual fueron los maestros del mundo entero(1).

Los principales músicos que continuaron su elaboración fueron Caldara, Antonio Grifoni, Giuseppe Bergonzi, los dos Laurenti, Francesco Manfredini, Tomaso Vitali, Giuseppe Torelli, Gio Andrea, Giuseppe Alberti, Pietro Bettinozzi, Giuseppe Valentini, Ludovico Ferronati y Benedetto Marcelo.

A principios del siglo XVIII la forma se extiende, aclara su estructura, generaliza y facilita la comprensión, provoca la idea de la unidad perfecta de la composición.

Las sonatas para diversos instrumentos de arco o para violín y bajo, compuestas a principios del siglo XVIII fue-

(1) *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.*

ron construídas sobre la forma de la sonata de Arcangelo Corelli e imitaron su estilo, tanto en Italia como fuera de ella. Corelli personificaba la más grande escuela de la época (1).

Con los sucesores de Corelli éntrase en un período muy floreciente para la música instrumental italiana, en una de las épocas más fecundas que haya tenido. Es el período glorioso de Francesco María Veracini, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini, Antonio Vivaldi que impusieron a todos los compositores del mundo los modelos de la música italiana.

Vivaldi abandonó el hábito escolástico de las repeticiones y de los ritornelos y creó con la forma de su primer tiempo *allegro* de los conciertos, la forma de la *overtura,* forma que adoptó y consagró Juan Sebastián Bach. Vivaldi no es inferior a ninguno de sus contemporáneos extranjeros, contando al mencionado Bach. Como sinfonista su importancia es inmensa, se halla en los orígenes de la música nueva, pertenece al espíritu de los tiempos nuevos, de los tiempos de Haydn y de Mozart, a los cuales es superior en fuerza sinfónica, anunciando además la expresión arrebatadora de Beethoven. En los *adagios* Vivaldi emplea una forma que le es propia, extiende una larga melopea, sin prestar gran atención a la cuadratura ni al canto periódico. Se revela en el adagio como el maestro incomparable en la melodía grande, amplia, que respira con absoluta libertad, que se expresa con calma solemne.

A su vez Giambattista Sanmartini fué el verdadero creador de su desarrollo moderno; creó la formaneta, lógica, decisiva, en la que trabajaron después Haydn, Mozart y Beethoven.

Hacia 1770, con Antonio Capuzzi, Francesco Martino, G. F. Giuliani, Antonio Lolli, Bartolomeo Scapinelli, Luigi Barghi, G. M. Cambini, la música instrumental italiana entró en su período de decadencia. Con los maestros de principios del siglo XVIII la música instrumental italiana

---

(1) Ver LUIGI ORSINI. *Arcangelo Corelli,* "La Riforma Musicale". Torino, 1915.

elevóse a su mayor esplendor y el genio italiano realizó todo el prodigioso esfuerzo de que era capaz; con los compositores de la segunda mitad del mismo siglo se realiza lentamente el crepúsculo de aquella edad gloriosa entre todas para la historia de la música en Italia.

III

Mi exposición debe necesariamente subdividirse mucho. Con la elaboración de las formas nacen los géneros musicales y se van acentuando con rapidez las nacionalidades musicales. Todos estos movimientos de la evolución musical se realizan paralelamente y casi contemporáneamente. Así, pues, me es forzoso por razones de claridad subdividir mi trabajo a medida que un nuevo género o una nueva forma del arte se individualiza, para seguirlo en su desarrollo hasta el desenvolvimiento de sus esplendores supremos.

Antes de entrar de lleno en la reseña de la evolución de la ópera o del drama lírico, de la sinfonía, de los conciertos, de las formas de la música religiosa para llegar a las poco variadas manifestaciones del arte contemporáneo, —las partes más difíciles de mi exposición y las que más tacto requieren por demandar a veces interpretaciones personales más que exposición de hechos precisos—es imposible dar un solo paso más sin completar este ensayo con algunas nociones sobre la importancia que tuvieron sobre la evolución del arte musical, la técnica de los instrumentos y la inclusión de instrumentos nuevos en los conjuntos sonoros (1).

Recojo aquí algunas informaciones que espero no han de carecer de interés para los lectores a quienes dedico estos apuntes que son, en primer lugar, los autodidactas que no tuvieran tiempo ni paciencia de informase por sí mismos en los libros de erudición; en segundo lugar, los alumnos de los conservatorios innumerables de Buenos

---

(1) Recordaré aqui la obra de H. Lavoix. — *Historia de la instrumentación*. París 1870.

Aires que concluyen sus estudios instrumentales sin haber recibido jamás la más ligeras ideas, no diré de estética o de filosofía, ni siquiera de historia elemental de un arte al que se destinan y de cuyo conocimiento quieren vivir.

En la lírica antigua la simplicidad de los acompañamientos correspondía a la simplicidad del canto. El canto durante muchos siglos, como ya sabemos, reinó como amo y señor soberano y absoluto. Nadie se atrevió a obscurecer sus esplendores con el abuso de la instrumentación. En la antigüedad la instrumentación, o el agrupamiento de los instrumentos, nunca dejó de ser un medio, un medio de dar variedad y riqueza al canto, y a nadie se le hubiera ocurrido hacer de la instrumentación el fin de la escritura. Ésta tenía que ser idea de un músico ingenioso pero estéril, sabio pero agotado, y la música estaba recién en sus comienzos. En Grecia el acompañamiento instrumental se limitaba a una cítara y a una flauta, lo que, como se puede suponer, hacía de todo punto imposible la existencia de los Ricardos Strauss. Se empleó la cítara en la lírica hierática, el canto de los yambos y en el de las sátiras. Las elegías se acompañaban con las flautas, y en los ditirambos que se cantaban en coro y con baile, se hizo uso de muchas flautas (tibias coráulicas). En las rapsodias y en los juegos escénicos romános se introdujeron también espectáculos de danza y de canto al sonido de flautas. A las tragedias y comedias antiguas, se agregaron cantos acompañados por instrumentos, en las partes denominadas *canticum* y *chorus,* limitándose a u nsimple recitado la otra llamada *diverbia*. Antiguos escritores como Diomedes, Livio, Elío Donato, lo afirman. Suetonio, en su vida de Nerón, prueba que debían ser varias las partes en las que, en la tragedia, se unía la música a la palabra, cuando afirma que el emperador cantaba las tragedias (*tragedias quoque cantavit personatus*) como lo había aprendido de los teatros de Grecia.

En los teatros se empleó el acompañamiento de instrumentos de viento especialmente en la *chorodia*. Así lo exigieron la amplitud de los mismos y el hecho que las representaciones tuvieran lugar al aire libre, o a lo más,

bajo una amplia tienda. Este acompañamiento que algunos por ignorancia han supuesto antífono u omófono, sinfonizaba con las voces (Séneca, epístola LXXXIV).

En la Edad Media el acompañamiento fué pobre y rudo. La polifonía sacra excluía toda especie de instrumentación. El órgano se limitaba a dar la entonación a las voces.

La invención de muchos instrumentos y su acoplamiento al canto débense al genio de los rústicos pueblos nórdicos y a su gusto por las fuertes resonancias. A este respecto Gervinus recuerda el órgano de agua, el violín de tres cuerdas, el organistro, la cornamusa, etc.

En las canciones populares de los Cambrianos, Irlandeses, Escoceses y Anglosajones se aliaba al canto de las voces el acompañamiento de la flauta, del arpa, de la cornamusa, de la corneta, en una forma artística y con la expresión puramente necesaria. En los dramas litúrgicos del siglo XIII el órgano tenía un puesto natural como instrumento de acompañamiento y de intermedio, además de usarse instrumentos de arco (1). En la música profana y rústica de la misma época no es raro el uso de trombas y trombones.

En la Edada Media no bien se empezó a balbucear la lengua vulgar se alió a la música. Francón de Colonia, citado por el padre Eximeno, nos conservó en su tratado de canto medido (*Ars cantus mensurabilis*), de 1155, fragmentos notados de lengua romana que son del siglo X. En los siglos posteriores, estas canciones multiplicándose en número se expandieron por Italia, Alemania e Inglaterra; las cantaban el pueblo, los poetas, las damas y los niños; dieron origen a la poesía caballeresca, y es más que probable que las acompañaban con la viola y con el teorbio.

Aún a riesgo de repetirme, recordaré cómo la música instrumental degeneró por la grande importancia que adquirieron el arte del contrapunto aplicado a las voces y el desenvolvimiento del canto polifónico. Pero los contrapuntistas, aislados por la esterilidad y monotonía de su

---

(1) ED. DE COUSSEMAKER. *Drames liturgiques au moyen-age.* París. 1861.

ciencia, con objeto de ganarse la simpatía del pueblo escogieron como temas de sus composiciones sagradas las melodías y canciones populares, y mientras una voz cantaba las melodías con las palabras profanas, otros pronunciaban las palabras latinas. Sucedía así que sobre un *Inmolatus,* el tenor, acompañado por la muchedumbre decía: *Liesse o Confort prendrai;* sobre un *Sanctus* se oía *Baise-moi, ma mie.* Sobre los cantos religiosos, dice un biógrafo de Palestrina, el pueblo cantaba en las iglesias palabras profanas, como *Mi marido me calumnió,* etcétera, canción popular. Durante este tiempo casi exclusivamente se practicó el órgano, a más de la viola y del teorbio que, como ya se ha dicho, estaban en manos de los caballeros trovadores y poetas. Un escritor del siglo XII, Aelredo, citado por Eximeno, se queja ya del abuso de los instrumentos en los oficios divinos y Santo Tomás dice que en el siglo siguiente la iglesia no admitía instrumentos como la cítara y psalterio para acompañar los oficios divinos.

Sin embargo, después de la segunda mitad del siglo XIV hasta la primera mitad del siglo XVI, las complicaciones y progresos de la armonía en la música religiosa hicieron sentir la necesidad de reforzar la sonoridad de las voces, para que el canto resonara bien en las vastas naves de los templos. En los momentos de reposo de las voces, los instrumentos las reemplazaban, y a veces también las doblaban.

Bacussi, monje veneciano, maestro de capilla de la Catedral de Verona en 1590, fué uno de los primeros, según se cree, en realizar esta conjunción de los elementos del arte musical. De esta primera iniciativa derivó el uso singular de escribir música que se podía ejecutar indiferentemente por voces e instrumentos juntos o separados. Domenico di Nola, maestro de capilla de la Anunziata de Nápoles, Hipólito Baccusi, Juan Croce, publicaron gran número de obras destinadas a este doble uso. Juan Gabrielli, de la escuela de Venecia, dió a luz una obra con este título: *Madrigali a sei voci o istrumenti da cantare ossia da suonare.*

En el número anterior se ha visto como nació la música

instrumental de la simple transcripción de la música vocal, lo que demuestra que el arte más moderno y más sugestivo debe su existencia al invento de los instrumentos. Los instrumentos trataron inútilmente de imitar las inflexiones de la voz humana. Por este camino se hallaron efectos nuevos, debidos a la diversidad de los timbres y a la mayor extensión de las escalas abarcadas por los instrumentos; pero el arte del acompañamiento instrumental, hasta el momento de la aparición del drama lírico, se retardó con mil pedanterías.

Ya en la mitad del siglo XVI había en Italia excelentes compañías de tocadores y conciertos renombrados. Luiggi Torchi los recuerda (1).

El número de los instrumentos de orquesta era pequeño, y eran tan poco definidos que siempre resultaba difícil decir con certidumbre si un instrumento era o no de orquesta. Por lo general un Concierto o una Orquesta, como se quiera decir, se componía por entonces de los siguientes instrumentos: un clavicembalo grande; una espineta grande; tres laudes de varias formas; una gran cantidad de violas; otra de trombones; dos cornetas, una derecha y otra curva; dos pequeños rabeles; algunas flautas grandes, derechas y transversales; un arpa doble y una lira, todos para acompañamientos de muchas voces.

Laudes y violas estuvieron siempre en constante uso, frecuentemente con flautas, cornetas, trompetas, tamboriles y algunos otros instrumentos sarracenos que databan del tiempo de las Cruzadas, instrumentos que raras veces se empleaban todos en conjunto.

En una fiesta celebrada en Francia, en 1581, se mencionan ya oboes, flautas, cornetas, trombones, viola *da gamba,* laudes, arpas y un clarinete y diez violines; pero este conjunto de instrumentos entraba por grupos o separadamente según el carácter de las escenas dramáticas que debían acompañar, pues la agrupación paulatina de los instrumen-

---

(1) L. Torchi. — *L'accompagnamento degli istrumenti nei melodrammi italiani della prima metá del Seicento.* Fratelli Bocca, editori. Torino.

tos, se debió en gran parte, bueno es hacerlo notar aquí, a las exigencias del teatro cantado, y al acompañamiento de las piezas escénicas que antecedieron la creación de la ópera clásica.

También en Italia la orquesta tuvo modestos principios. La primera representación dramática en que vemos el empleo regular de ejecutantes instrumentales es el Oratorio de Emilio dei Cavaliere *La Rappresentazione dell'Anima e del Corpo,* cuya orquesta se componía de una doble lira (o viola *da gamba*), un clavicembalo, una doble guitarra (o laud bajo) y dos flautas. Esta incipiente orquesta estaba escondida de la vista del público (como la orquesta de Bayreuth) ; pero el autor recomendaba que los varios caracteres dramáticos debían aparecer con instrumentos en sus manos y a lo menos tocar (o hacer como si tocaban) durante las sinfonías, debiendo además un violín tocar al unísono con la voz de soprano.

Diez meses después de la representación de este primer Oratorio, Peri dió a conocer en Florencia su primera Opera seria, *Euridice,* cuya orquesta estaba compuesta de un clavicembalo, una gran guitarra, una gran lira (o viola *da gamba*) y un gran laud (o teorbio). Estos instrumentos eran colocados detrás de la escena, invisibles.

El *Orfeo* de Monteverde, representado en Mantua en 1608, tenía una orquesta de dos clavicembalos, dos violines bajos (*contrabassi di viola*), diez violines tenores (*Viole da brazzo*), una doble arpa, dos pequeños violines franceses, dos órganos de madera, dos violas *da gamba,* cuatro trombones, una real (especie de pequeño órgano, prototipo del moderno harmonium), dos cornetas, una pequeña flauta a la octava (*Flautino alla vigésima secunda*), un clarín y tres trompetas con sordina, siendo lo más sorprendente en esta orquesta de Monteverde que gran parte de la música a tocar quedaba reservada a la inventiva de los ejecutantes, puesto que el acompañamiento era tan solo notado por un simple bajo figurado sobre el cual los músicos debían improvisar.

El desenvolvimiento de la técnica instrumental era paralelo a la observación estética. Vincenzo Galilei inició con

su *Dialogo della música antica e della moderna* la serie de tratados y estudios sobre cuestiones de orquesta e instrumentación.

En aquel tiempo, es decir en el siglo XVI, la base armónica de la orquesta fué constituída por los instrumentos de arco (cuatro o cinco violas juntas). Los instrumentos de viento dividíanse la armonía, como se hizo unánimemente hasta los tiempos anteriores a Beethoven; los instrumentos bajos, trombones y clarinetes, tocaban la nota fundamental, los agudos, como la corneta, la flauta, la dulzaina, dibujaban pequeñas melodías, disminuciones, fuguetas y pasajes, como se deduce de las obras de los buenos autores. La armonía, más precisamente en sus partes medias, se la dividían con los instrumentos de arco.

Tal es la naturaleza de los conjuntos orquestales que, unidos a cantos corales y monódicos, se escucharon en los intermedios de las comedias del siglo XVI y estos intermedios fueron los gérmenes del melodrama clásico. Eran tocados en conjunto o *a solo*. Los ejecutantes que acompañaban las voces o concertaban con ellas eran colocados dentro de la escena o a la vista de los espectadores. Sucedía a veces que parte de los sinfonistas era visible y otra invisible. El personaje de la acción cantaba *a solo,* haciéndose acompañar por el coro o por los instrumentos o acompañándose él mismo. Igualmente los personajes cantaban y tocaban a la vez su madrigal.

Las obras musicales dramáticas crearon en la música instrumental un elemento nuevo y eficacísimo, el de la expresión, al que se llegó por progresos sucesivos impuestos por la acción recíproca de la poesía y del comentario musical. En un principio los operistas no pretendieron más que enriquecer el canto o apoyarlo con sus armonías naturales, empleando instrumentos apropiados como el laúd, teorbio, guitarrón, la gran lira. Con Monteverdi como con sus sucesores *la base de la orquesta fué el cuarteto de arcos;* pero el hecho más importante que tenemos que señalar al respecto en este momento de la evolución musical es que Monteverdi fué el primero en tener una idea del objeto y fin del acompañamiento musical. El acompañamiento en

los melodramas realiza el paso insensible de simples efectos materiales hacia efectos expresivos. Monteverdi fué el primero en dividir en grupos de instrumentos según un criterio técnico y otro estético a la vez. Trata de acordar del mejor modo posible los instrumentos y de hacer comprender sus ejecuciones, sus entradas, con especiales afectos y situaciones dramáticas y no para caracterizar a personajes determinados como se ha creído.

En su *Orfeo,* por ejemplo, hállanse no sólo algunos trozos ya instrumentados, pero en los pasajes donde el autor sólo determina el bajo continuo como acompañamiento del canto, el autor indica a cuales instrumentos deberá confiarse la interpretación. Es una instrumentación embrionaria. Antes de Monteverdi la orquesta carecía casi de instrumentos de viento. En los primeros melodramas se usó tan sólo la flauta. Con Monteverdi la orquesta se hizo más rica, fué luego pletórica y confusa con Francesca Caccini, cantante, poetisa, compositora y erudita, hija de Julio. Un poco más tarde Cavalli y Cesti restablecieron la orquesta sobre la base del cuarteto de arcos y de clavicémbalo, alternados en la ejecución para acompañar los *ritornelos* y las *arias.*

La orquesta recibió su organización moderna, empezó a ordenarse con seguridad su funcionamiento, cuando fué colocada ante la escena. Dos clavicémbalos colocados al lado de la escena, a su alrededor los bajos, luego los instrumentos de arco y de cuerda que tuvieron desde un principio una parte importantísima. Después de los primeros veinticinco años del siglo XVIII el arte de la instrumentación hizo progreso notables. Algunas partes del acompañamiento fuueron escritas *in extenso* en vez de dejar que los instrumentistas improvisaran sus contrapuntos y pasajes sobre la línea del bajo continuo. Se instrumentaron las sinfonías, las entradas, los ritornelos, las "toccatas". Poco a poco los compositores, venciendo su haraganería ,escribieron todas las partes de la instrumentación para evitar los múltiples inconvenientes que se derivaban de tocar improvisando sobre la línea del bajo cifrado.

Los rápidos progresos de la música dramática obligaron

por necesidad absoluta a construir los acompañamientos de manera más artística; la primitiva mezcla heterogénea de los instrumentos fué desapareciendo poco a poco ante un arreglo más ordenado, en el que los violines de diferente clave tenían una parte muy importante, siendo tocado el bajo continuo por la *viola da gamba* y otros grandes instrumentos de cuerda y la armonía sostenida por el clavicémbalo.

Ya antes de 1650 los elementos de una orquesta consistían, entonces como ahora, en cuerdas, maderas y metales; pero el arte del empleo de estos elementos se constituyó, como todas las otras partes del arte músico, lenta y gradualmente, correspondiendo su estudio a la parte del arte que se designa con la palabra *Instrumentación*.

La constitución de las primeras orquestas era muy fluctuante, incierta, y dependía de muchas causas puramente circunstanciales y locales. Así le ocurrió a Bach (J. S.), escribir a veces para instrumentos que él no poseía y cuyas partes eran llenadas por él mismo en el órgano (1). La conmemoración de Handel realizada en 1784 en la Abadía de Wesminter se realizó con una orquesta formada por 48 primeros y 47 segundos violines, 26 violas, 21 violoncelos, 15 dobles bajos (contrabajos), 6 flautas, 26 oboes, 26 fagotes, 1 contrafagote, 12 trompetas, 12 cuernos, 6 trombones, 4 tambores y 2 órganos.

Como los recursos materiales y la técnica de los instrumentos se diferencian mucho de los de la voz humana, paulatinamente se impuso la necesidad de escribir expresamente pequeños trozos para violas, bajos de viola, laúdes, teorbios, sobre motivos de canciones populares. Estas piezas se llamaron en italiano *ricercari da suonare* y en alemán *partien*. Pasó este género de moda y fué substituído por trozos más complicados que encerraban dos partes de movimiento bastante vivo, seguidos de un rondó más lento que tomaba su nombre del retorno de la frase prin-

---

(1) La *Oxford History of Music*, vol. IV, pp. 120-38, trae algunas originalidades de las partituras de Bach, que se explican por dicha razón.

cipal. A la orquesta conocida de los italianos, un alemán llamado Vanhall agregó dos oboes y dos cornos. Fué imitado por Toesky von Maldére, Stamitz, Gossec que enriqueció la pequeña orquesta con dos clarinetes, bajos y otros instrumentos. Hasta que el moderno clarinete no fué perfeccionado el óboe hizo sus veces. Después de Lulli, durante casi un siglo, representa por si solo la familia de los instrumentos de viento llamados de lengüeta. En los tiempos de Bach, además de los óboes y del corno inglés, el antiguo óboe de caza, se usaba el óboe de amor. En la partitura de su Misa en si bemol Bach une los óboes de amor a tres trompas. Desde la sinfonía de Beethoven, compuesta en 1800, el clarinete se hizo indispensable. Krafft, Kurtzinger, Telemann y sobre todos el italiano Sanmartini, agradaron el cuadro primitivo que bajo el nombre de sinfonía en las manos de Haydn adquirió sus caracteres y formas definitivas. Mozart en nada modificó la economía de sus partes ni la instructura interior de la sinfonía.

Veo que me apresuro. Trataré de esto en el número dedicado a la evolución de la sinfonía. Quería en éste mostrar como también de hechos materiales, fuera del dominio del arte, nacieron hechos artísticos. Puede decirse que de un hecho puramente material nació el arte sugestivo por excelencia que es el sinfónico. En Monteverdi el acrecentamiento y la subdivisión del instrumental parecen obedecer, como Torchi lo indica, a razones de técnica y estética. Pero Monteverdi recibe un capital acrecentado por sus antecesores, y del cual no hace más que disponer con inteligencia y buen gusto. El verdadero acrecentamiento de la orquesta obedeció en un principio a razones puramente materiales, no porque se sintiera la necesidad de variar los coloridos orquestales, sino que los instrumentos se oyeran en más grandes salas, en más amplios espacios. Doni, en su *Trattato della música scenica* dice a propósito... *"al piú ne segue che il loro suono perviene alle orecchie di quelli che sono nel mezzo della sala..."* Por esta misma razón Monteverdi agregó a la orquesta algunos instrumentos de viento. Pero de este hecho material de escasa importancia se derivó un hecho

estético importantísimo, porque el aumento de los instrumentos obligó, como he dicho, a los compositores a escribir toda la instrumentación para evitar la confusión que nacía de una improvisación múltiple y caprichosa. Este acrecentamiento de la orquesta dió origen a los géneros superiores del arte, cuando la inteligencia humana se vió en la necesidad de ordenar y concordar aquellos elementos aportados por la naturaleza y por la industria. Es evidente, escribe Luigi Torchi (1), que más que el desenvolvimiento de la forma lo que nos condujo a la sinfonía orquestal fué el sucesivo agregado de elementos sonoros externos. Y Michel Brenet en la introducción a su *Histoire de la Symphonie à orchestre:* "El material de la sinfonía es más rico que el que constituyen los elementos de que se formaron la sonata, el cuarteto, formas nobles y abstractas del arte. Un elemento poderoso, admirable, fecundo en bellezas de todo orden se agrega a la melodía, a la armonía, al ritmo: es la instrumentación".

Repetiré que la normal constitución de una orquesta dependió en todo tiempo, más que de ninguna otra causa, del costo de su material y formación, y por esta causa Haydn y Mozart debieron contentarse con una orquesta de poco más o menos 6 primeros violines y otros instrumentos de cuerda en proporción, 1 flauta, 2 óboes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas y tambores. Esta lista, con la adición de dos clarinetes, constituyó la "orquesta Beethoven" aceptada por todos los grandes compositores durante medio siglo, hasta que el *romanticismo* musical aportó ideas revolucionarias agrandando el cuadro clósico—sobre todo Berlioz y Wagner,—con nuevos instrumentos que pudieran responder a las exigencias de la nueva instrumentación, a los progresos extraordinarios hechos por el arte de distribuir las partes en la orquesta, de repartir la melodía y la armonía entre el instrumental de acuerdo con las modernas exigencias hacia lo pintoresco, dramático y expresivo, tendencia extramusical de que nos ocupamos en otro capítulo, llevada a sus

---

(1) *La musica istrumentale, etc.*

más extremas consecuencias por Ricardo Strauss y los compositores de su escuela (1).

IV

En algún pasaje de los números anteriores he dicho incidentalmente que la invención o la creación del drama lírico tuvo gran importancia sobre la evolución del arte porque originó la *expresión* en la música instrumental. Al mismo tiempo, uniendo dos artes para el servicio de un solo fin estético fundamental, creó un arte nuevo, igualmente distante de la literatura y de la música, que dió al mundo creaciones maravillosas y un motivo perpetuo de fecundas disertaciones académicas. Con el drama lírico la evolución del arte musical se complica a tal punto que me inclinaría a afirmar que el estudio del drama lírico debe ser motivo de consideraciones independientes, sin incluirlo, sino incidentalmente, en una disertación

---

(1) Componentes de la Hofkapelle de Berlín, en 1742: 12 violines, 4 violas, 4 violoncelos, 3 contrabajos, 1 teorbio, 2 pianos, 4 flautas, 4 oboes, 2 fagotes, 2 cuernos y un arpa.

Orquesta de Hasse en la Opera de Dresden, en 1754: 15 violines, 4 violas, 3 violoncelos, 3 contrabajos, 3 clavicembalos, 2 flautas, 5 oboes, 5 fagotes, 2 cuernos, y algunas trompetas y tambores.

Orquesta de la Opera de Viena, en 1781, 12 violines, 4 violas, 3 violoncelos, 3 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cuernos, 2 trompetas y 2 tambores.

Desde entonces a hoy el arte de la instrumentación hizo progresos muy rápidos e incalculables, como se puede deducir del siguiente cuadro:

Instrumentos para la *Novena Sinfonía* de Beethoven (1823): Primeros y segundos violines, violas y contrabajos, sin especificación de número, pero en proporción con el siguiente instrumental: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cuernos, 2 trompetas, 2 timbales. Los cuatro cuernos para el primer tiempo. En algunos movimientos hay que emplear 3 trombones, un contrafagote, un *piccolo,* triángulo, címbalo y bombo.

Instrumental exigido para *Tristán e Iseo,* de Ricardo Wagner (1859): violines, primeros y segundos, violas, violoncelos y contrabajos, *excelentes y de fuerza,* dice Wagner, sin especificación de números; y luego 3 flautas, la tercera puede ser reempla-

que tuviera por exclusivo objeto la historia de la lengua musical, a pesar de lo mucho que ésta le debe. El drama lírico pertenece a la historia de la literatura como a la de la música, según la importancia que uno u otro de sus componentes adquirió en la obra de los diversos autores; pertenece ante todo a la historia del teatro, más que a la de la música, y en consecuencia a la historia de las ideas, de la filosofía y de las costumbres. Se ve por esto que su cuadro es inmenso y que deberé achicarlo infinitamente para hacerlo caber en las proporciones de este trabajo.

Me será forzoso también subdividirlo, ya que su historia de tres siglos abarca acontecimientos cuya importancia requiere consideración aparte. Trataré de limitarme a la escueta exposición de los *hechos*, no de las ideas, en cuanto es posible al abordar un asunto que ha sido tan complicado por las ideas, en el cual tienen tanta importancia la técnica como la especulación, el instinto como la inteligencia, la práctica como la teoría. Al menos enderezaré mi discurso hacia aquello que más directa atingen-

---

zada por un flautín; 3 oboes, es decir 2 oboes y 1 cuerno inglés; 3 clarinetes, es decir 2 clarinetes y clarinete bajo; 3 fagotes, 3 trompetas, 3 trombones; además una tuba y algunos instrumentos de percusión. A lo que hay que agregar, sobre la escena, 3 trompetas, 3 trombones, 6 cuernos, que deben ser reforzados según las circunstancias teatrales, más un cuerno inglés para la ronda del pastor, que puede ser tocada por el cuerno inglés de la orquesta.

Y llegamos a la formidable orquesta de Ricardo Strauss para su *Salomé* (1905), cuyo instrumental es: 16 primeros y 16 segundos violines, 12 violas, 10 violoncelos, 8 contrabajos, 1 flautín, 3 flautas, 2 oboes, cuerno inglés, *hockelfone*, clarinete en mi bemol, 2 clarinetes en la, 2 clarinetes en si, clarinete bajo en si, 3 fagotes, 1 contrafagote, 6 cuernos, 4 trompetas, 4 trombones, tubabaja, 4 timbales, pequeño timbal, tamtam, cimbales, pequeño tambor, tambor, tamboril, triángulo, *xylophone*, castañuelas, *glockenspiel*, 2 arpas, celesta, 1 armonium y un órgano, en total 115 instrumentos, toda una demostración de fuerza y una acumulación de elementos verdaderamente alemanas!

Hay que agregar que en esta obra las cuerdas tocan casi constantemente divididas, lo mismo que los grupos de maderas, (aumentadas con un cuerno inglés grave), los clarinetes, las flautas, los fagotes y cobres; el arpa se une a la celesta y al *glokenspiel;* el xilofono ritma con los cymbales y los timbales, y el órgano sostiene con un pedal grave todo el edificio sonoro!

cia tenga con la evolución de la lengua musical, hasta el momento que la irrupción del wagnerismo y de los modernos me imponga también la necesidad de discutir paralelamente las ideas y las teorías, ya que por seguir la tradición admitida por todos los autores he incluído el estudio histórico del drama lírico en esta reseña de la evolución del arte sonoro. Pero como mi objeto es dar una idea general de la evolución de la música sin tener la pretensión de comunicar nada nuevo a los técnicos ni a los eruditos, me limitaré exclusivamente a la discusión y análisis de las ideas que me parezcan indispensables para dar con la mayor claridad posible a mis lectores un concepto cabal de la transformación, valor y significación históricos de los géneros musicales.

La palabra "ópera" es la abreviación de las expresiones *opera in música* o *dramma per la música,* que emplearon los creadores del género para distinguir un drama cantado, trágico o cómico, con acción escénica correspondiente, y con acompañamiento de orquesta completa.

Los defectos, inconvenientes y debilidades del género teatral que se llama "ópera" o "drama lírico" (1), que para muchos es un género inferior porque importa una mezcla confusa de formas y de artes independientes, así como las largas discusiones de todo orden que su naturaleza artística ha provocado, derivan exclusivamente de su origen.

El drama lírico es la primera forma de arte que no ha nacido de la naturaleza, del libre instinto de la muchedumbre. Fué y es una tentativa híbrida para resucitar la tragedia clásica, cuyas verdaderas formas artísticas eran desconocidas; fué y es una mezcla de representación teatral y de concierto musical; fué y es un producto académico, filológico, derivado de un estado de cultura muy avanzado.

Escritores y músicos, tales como Addison, Karr, Staele, Rubinstein, Tolstoi y otros, han condenado la ópera como

(1) Emplearé indiferentemente las denominaciones *ópera* y *drama lírico* para determinar el mismo género teatral.

una monstruosa anomalía, contraria al instinto estético, por que es contraria a la verdad y a la naturaleza. ¿Pero el drama en verso, la tragedia, no chocan con igual rudeza contra las convenciones de la vida diaria, el orden de la realidad, y, más frecuentemente de lo que se cree, contra el sentido común?

Aquellos que condenan la ópera en razón sólo de su inverosimilitud, lo hacen por que creen demasiado en el precepto de Séneca:

Omni ars naturae imitatio est (1).

Este principio, que ha inspirado a toda una escuela de estética, y que sirve todavía de guía a muchos críticos, está muy lejos de poder ser aplicado rigurosamente a todas las artes. La imitación de la naturaleza es tal vez fin de algún arte, (fin más bien accidental), y *medio* de otros, porque, a decir verdad, ningún arte se propone imitar a la naturaleza, porque de por sí puede decirse que la naturaleza no es estética y lo que las artes en general persiguen es producir en aquellas personas a quienes se dirigen la impresión de la belleza estética.

En su *Estética*, Benedetto Croce dice muy justamente que la ilusión y la alucinación, que serían la imitación perfecta de la naturaleza, nada tienen que hacer en el dominio de la intuición artística, como las estatuas de cera pintada, que simulan seres vivos y ante las que nos detenemos sorprendidos en los museos de figuras de cera, no nos dan impresiones estéticas.

Por esto puede considerarse en general como una contradicción en los términos la expresión tan comunmente empleada de "realismo artístico", o su sinónima "naturalismo artístico". Si estas dos expresiones deben tomarse, en el sentido de la doctrina estética sentada por el célebre principio de Séneca, como que el arte debe ser una transposición exacta de la realidad y de la naturaleza, tal opi-

(1) Epístola LXV.

nión debe considerarse desde luego como imposible, absurda y desprovista de todo serio fundamento.

En el teatro y en la novela una transposición fidelísima de la naturaleza y de la realidad nos daría obras desilvanadas, ilógicas, absurdas, inexplicables como la misma realidad. Si fuera posible realizar obras de tal especie, su ley de desarrollo sería la de lo imprevisto, que es la ley de la vida; y se comprenderá con sólo decir esto, si obras así concebidas, en que se mezclaran sin orden ni concierto las risas a las lágrimas, lo sublime a lo grotesco, lo ideal a lo despreciable, lo grande a lo nimio, si tales obras, digo, podrían ser soportadas. Formular tal doctrina es poner en evidencia de inmediato su enorme absurdo, porque lo que no es verosímil en el orden de la naturaleza puede ser aceptable en el orden del arte, porque el arte no es la realidad, porque el arte simplifica, coordina y sistematiza aspectos varios y fugaces de la realidad, porque si la naturaleza se manifiesta en la verdad, el arte no es otra cosa que el entronizamiento de la mentira (1), que es lo que explica en cierto modo su eterno éxito. El arte no es la naturaleza, así que *"omni ars naturae imitatio non est"*; no como creen los glosadores de Séneca, sino precisamente todo lo contrario.

Por manera, pues, que la ópera como género artístico, aunque género inferior como algunos creen, no ha de responder a las leyes de lo verosímil y de la verdad, sino a principios estéticos, a la ley que pueda regir su naturaleza estética, sin preocuparnos porque uno de sus aspectos pueda ser contrario a la naturaleza.

Para hablar de los orígenes del teatro cantado habría en verdad que remontarse a la historia de la antigua Grecia y explicar con detenimiento la índole estética de los grandes obras de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides. Pero dos razones me detienen, primero que sobre la re-

(1) Mentira aquí se emplea en el sentido de "concepción", de obra imaginativa, creación propia del espíritu del hombre y como contraria a la "verdad" que expresa las relaciones de la naturaleza.

lación de la música con la tragedia clásica, estamos en realidad sujetos a conjeturas, y segundo que en la ópera la música tiene mayor preponderancia que en el género clásico cuyo estudio corresponde exclusivamente a la historia del teatro y no a la de la música, y respondió a condiciones generales muy diversas y quizás por completo opuestas a aquellas que reinaban en el ambiente y en la época en que el género de la ópera apareció y se formó.

Me limitaré, pues, a recoger algunas necesarias informaciones sobre las formas principales de las fiestas públicas que, tanto en Italia como en todo el occidente, prepararon directamente la aparición del *dramma per la música* del Renacimiento.

Estas dos fiestas públicas fueron fiestas religiosas y carnavalescas, los misterios y las procesiones.

Gracias al desenvolvimiento extraordinario alcanzado por la poesía y las artes plásticas en Italia, los misterios fueron en este divino país mucho más brillantes, numerosos y perfectos que en el resto de Europa.

Los misterios, que eran dramatizaciones de leyendas cristianas o de episodios de la historia sagrada, dieron origen a las farsas, al drama moderno profano, a la pantomima, al oratorio, a la ópera y al *ballet,* que todo esto contenían en germen en un principio.

La representación de los misterios se realizaba en distintos sitios, en las plazas públicas, en los atrios y en el interior de las iglesias, en los corredores de los conventos, en los que se levantaban grandes andamios, cuya parte superior representaba el Paraíso y en cuya base se colocaba el infierno: entre estas dos extremidades estaba situado el escenario propiamente dicho, que figuraba a la vez los distintos sitios en que acaecían las escenas del drama, dispuestos uno sal lado de los otros. Estas fiestas se desarrollaban en medio de una riqueza inaudita; los actores con lujosos y riquísimos trajes, figurando las localidades por maravillosas decoraciones en el estilo arquitectónico del tiempo; realizándose la escena sobre tapices sin número, y teniendo como fondo suntuosos edificios

que encuadraban la plaza de una gran ciudad o las columnas del patio de un palacio o de un convento (1).

Estas fiestas, entre las cuales la más notable fué la Fiesta - Dios, se realizaban con cualquier motivo de regocijo público, durante las festividades religiosas, para festejar los esponsales de príncipes ilustres, o ya tomando por pretexto alguna canonización o la promoción de algún monje a las altas dignidades de la Iglesia (2).

Eran en conjunto encadenamientos de escenas mitológicas y alegóricas, mezcladas con coros y cantos solos, con tocadas de instrumentos, y en los que alternaban regularmente la pantomima y el drama. Los dramas propiamente dichos no eran otra cosa que los misterios, de carácter enteramente religioso, mientras las pantomimas eran de asuntos mitológicos: ya se veía a Orfeo encan-

(1) Jacobo Burckhardt da interesantísimos detalles sobre estas fiestas en el capítulo VIII, de la sexta parte, de su notable obra: *La Civilización en Italia en tiempos del Renacimiento.*

(2) Burckhardt. op. cit., reproduce la descripción de la Fiesta - Dios celebrada por Pío II, en Viterbo (1462): "Las escenas eran tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento. El cortejo partió de una tienda colosal, ricamente decorada, que se había levantado ante San Francisco atravesando la calle principal y dirigiéndose hacia la catedral. Los cardenales y los prelados ricos no sólo habían hecho ttender telas para cubrir la procesión, ornar los muros con tapices suntuosos, colocar por todas partes guirnaldas de flores, etc., sino que también habían hecho construir teatros al aire libre, en los que se representó durante la procesión cortas escenas históricas y alegóricas. Se veía en estos teatros a un Cristo que sufría la pasión en medio de ángeles que cantaban coros; otra escena figuraba a Santo Tomás de Aquino; otra el combate del Arcángel Miguel contra los demonios; había fuentes de las que manaba vino en abundancia, mientras orquestas de ángeles sonaban sus instrumentos; se presentó la tumba de Nuestro Salvador con toda la escena de la resurrección; por último, en la plaza de la Catedral la tumba de María, que se abrió después de la misa mayor y de la bendición. Llevada por ángeles la Madre de Dios se elevaba hacia el Paraíso donde el Cristo la coronaba y la conducía a la diestra del Padre Eterno".

Los detalles que constituyen lo que hoy se llama *escenografía* eran verdaderamente portentosos, y se empleaban toda suerte de maquinarias, hechas por los más hábiles artistas del tiempo, como Leonardo y Miguel Angel, para producir con la mayor verosimilitud posible todos los detalles de las alegorías.

tando a las fieras, a Perseo y Andrómeda, a Ceres en su carro tirado por panteras; se asistía después a la educación de Aquiles; luego un *ballet* danzado por los amantes célebres de la antigüedad y por un conjunto de ninfas, baile de repente interrumpido por la aparición de una banda de centauros que Hércules vencía y ponía en fuga. Todo esto se vió en las famosas fiestas dadas en Roma, en 1473, por el cardenal Pietro Riario, con motivo de las bodas de la princesa Leonora de Aragón con el príncipe Hércules de Ferrara.

Estas fiestas contenían ya gran parte de música coral e instrumental; pero nos encontramos todavía muy lejos de la ópera.

Hablando de la evolución del teatro clásico en Italia, en la ya citada obra, Burckhardt se pregunta: ¿Por qué los italianos del Renacimiento han sido en la tragedia inferiores a los otros pueblos? ¿Por qué Italia no ha producido un Shakespeare?

Se puede responder también que toda la Europa no ha producido hasta ahora más que un solo Shakespeare, que señala la forma más alta del genio humano; pero entre las razones que Burckhardt da para explicar el estancamiento del género dramático en Italia me parecen muy justas y aceptables aquellas que se relacionan con el carácter de la raza. Los italianos eran capaces de elevar su escena dramática a la altura de la de los pueblos del Norte; pero si no lo consiguieron fué ante todo por que eran demasiado inteligentes y demasiados orgullosos, por que no conocieron el fanatismo religioso ni el extremo sentimiento del honor personal, que explica en parte todo el teatro de Calderón. El italiano del Renacimiento era más pasional y más frívolo, amaba extraordinariamente el placer de los sentidos, de aquí el desarrollo verdaderamente prodigioso que adquirió en los misterios el elemento puramente decorativo y escenográfico, con detrimento del elemento dramático.

Esta índole particular del genio italiano explica la evolución de todo su teatro: en los misterios desarrollaron el elemento secundario y accidental, del que saldría

más tarde la ópera, y en la ópera rindieron durante siglos culto a la voz humana, que era el elemento de placer más inmediato y más patético del nuevo género teatral.

Durante la fiebre humanista se representaron en Italia las obras clásicas de la antigüedad, ya en italiano o en latín, pero estas representaciones se llevaron a cabo bajo la instigación de las academias sabias y literarias. Con carácter de *entreacto,* durante la representación de las obras de Plauto y de Terencio, se desarrollaron *intermedios,* en los que se mezclaron variamente la pantomima y el baile, y de los que iba a derivar más directamente la ópera clásica, y, de modo más señalado, la ópera bufa.

El origen del *Intermezzo* remonta también a la más lejana antigüedad, y podría identificarse con las *Satirae* de la vieja comedia romana. Pero este pasatiempo de carácter ligero, introducido entre los actos de las comedias y de las tragedias clásicas, para dar tiempo a la preparación de un gran efecto dramático o para facilitar un intervalo de reposo a la concurrencia o a los actores principales, era una derivación de los pasos mitológicos y mímicos de los misterios o de aquella otra parte de estas *Sacre Rappresentazione* constituída por un Himno o Villancico, o ya por un coro o solo cantado por un ángel, como un tiempo de meditación o de reposo.

Lo cierto es que esta parte secundaria en un principio de aquellas fiestas escénicas, alcanzó luego un desarrollo extraordinario y rápidamente gran preponderancia sobre el conjunto.

Durante el drama cada concurrente suspiraba por los entreactos: nada más natural si se piensa en el brillo y variedad de esos intermedios, dice Burckhardt.

Estos *Intermezzi* comprendían luchas de guerreros romanos que agitaban en cadencia sus armas antiguas al sonido de instrumentos; danzas de antorchas ejecutadas por negros; danzas de hombres salvajes con cuernos de abundancia de los que brotaba fuego líquido; salvajes que formaban el *ballet* de una pantomima que representaba la liberación de una joven amenazada por un dragón; dan-

zas de locos que llevaban el traje de polichinellas, que luchaban a vegigazos, etc.

Durante las fiestas que se realizaron en 1491 con motivo del matrimonio de Alfonso de Ferrara con Ana Sforza, en la ciudad de Ferrara, se representó una de las obras de Plauto; pero los *Intermezzi* que se intercalaron eran mucho más importantes que la obra clásica, y se compusieron de un coro de jóvenes que danzaban, ejecutando figuras sabias, al compás de una orquesta brillante; luego apareció Apolo que hería con el plectro las cuerdas de su lira y cantaba un himno en honor de la Casa de Este; después venía como un intermedio en el intermedio, una escena de género rústico o farsa, por la cual la mitología, representada por Venus, por Baco y su corte, tomaba posesión de la escena; la nueva diversión era la pantomima de Paris sobre el monte Ida; y finalizaban los *Intermezzi* con la fábula de Anfitrión, con una alusión clara al nacimiento de un futuro Hércules nacido en la Casa de Este.

He citado gran parte de esta descripción para mostrar la índole de estos *Intermezzi*, que en ningún caso guardaban relación con el asunto de la obra principal, intermedios en los que la música bajo forma de madrigal o ya en coro con acompañamiento de instrumentos, fué adquiriendo paulatinamente una importancia preponderante, hasta dar al intermedio ya casi los caracteres de un género de arte nuevo, de explendor inusitado, en los que se agregaron a una obra de Giovanni Bardi, Conde de Vernio (uno de los creadores de la ópera clásica), escrita para las fiestas celebradas en Florencia, alrededor de 1589, con motivo de la boda de Cristina de Lorena con el gran Duque Fernando.

Estos intermedios fueron intercalados entres los actos de una comedia del Conde de Vernio, titulada *L'Amico Fido,* y la letra del primer intermedio llamado "La Armonía de las Esferas" fué escrita por Ottavio Rinuccini, (otro creador de la ópera clásica), y la música compuesta por Emilio dei Cavalieri (que colaboró en la creación de la ópera) y Cristoforo Malvezzi; el segundo compues-

to también por Rinuccini, con el título de "El Juicio de las Hamadryades", fué puesto en música por Lucas Marenzio; para el tercero, llamado "El Triunfo de Apolo", la música fué compuesta en colaboración por Lucas Marenzio y por el mismo Conde del Vernio; el cuarto, titulado "Las Regiones Infernales", fué escrito por Pietro Strozzi, y acompañado por música de Giulio Caccini (otro colaborador de los ya citados en la creación de la ópera), escrita para violines, violas, laúdes, liras de todas formas, dobles arpas, trombones y órganos de madera; el último, "La Fábula de Arión", fué escrito por Rinnuccini y musicado por dei Cavalieri y Malvezzi.

Estos cinco intermezzi no eran todavía la ópera, pero dieron un gran impulso al desarrollo de la música dramática, y diez años después de ellos se representó en Florencia, en el Palazzo Corsi, la primera ópera seria.

Escribieron también intermedios Guarini (1537 - 1612) para su propia obra *Il Pastor Fido,* en forma de simples madrigales, y Ottavio Vernizzi que en 1623 produjo en Bolonia su obra *L'Amorosa Innocenza,* con los *intermezzi della Coronazione di Apollo per Dafne convertito in Lauro,* que inician una nueva y muy importante época de la historia del Intermedio. Éste ganó una preponderancia absoluta sobre la pieza en que se intercalaba, y su desarrollo y mayor consistencia, adquiridos por la atención que el público les prestó por su índole más agradable y accesible, le dieron, como se ve en los de Vernizzi, el carácter de una verdadera composición de alto vuelo artístico, cuyo desenvolvimiento se sucedía y alternaba con el de la comedia o la tragedia.

Cuando la aparición de los intermedios de Vernizzi, de las que tantas e imprevistas consecuencias iba a deducir el ingenio incomparable de la escuela napolitana, la ópera clásica había sido ya creada; pero otros géneros tengo que citar antes aquí para ser completo en la enumeración de los antecedentes que prepararon el advenimiento de la ópera. Ante todo, lo haré con una nueva forma dramática que aparace más o menos durante la segunda mitad del siglo décimosexto, la *fábula pastoral,* cuyo primer

modelo parece haber sido *Il Sacrificio* de Agostino Beccari, representado en febrero y marzo de 1554, con música de Alfonso dalla Viuola, músico de la Corte de Ferrara, que compuso también la música para la *Aretusa* de Lollio, representada en 1563, y para el *Sfortunato* de Agenti, conocida en 1567.

Extraordinaria importancia tuvo sobre el desarrollo de la música dramática este nuevo género teatral, puesto que la música se compuso ya, no sólo para intermedios y coros, sino sobre escenas enteras, cuya forma métrica, sobre endecasílabos alternados con septenarios, facilitaron extraordinariamente la composición cíclica o estrófica musical. Teóricos de aquel tiempo como Angelo Ingegneri y Giovanni Battista Doni, consideraron las fábulas pastorales y las comedias de arte, género eminentemente popular sin ningún respeto de las tradiciones literarias, contemporáneo de las primeras, como los más aptos para ser puestos en música, y al afirmar esto los teóricos traducían lo que era costumbre y estaba más de acuerdo con el gusto general. A este género de la comedia de arte, con música, pertenece el *Anfiparnaso* de Orazio Vecchi (1597), y las obras de Adriano Banchiere, de Bolonia.

Estos géneros se difundieron rápidamente por toda la península, así como la costumbre de los bailes y de las mascaradas con música instrumental, las *canzonette*, las cantatas y serenatas, a que ha sido siempre tan aficionado el feliz pueblo de Italia, que ha manifestado en esta forma la alegría innata a su genio y su ardoroso y libre amor de la vida y de sus placeres inocentes.

Entre todos estos espectáculos con música, cuya enumeración se reduciría a una inútil lista de autores y obras llama particularmente la atención la *Tragedia* de Cornelio Frangipanne, representada en Venezia, hacia 1574, porque pone por primera vez en evidencia las debilidades del género y la necesidad sentida, más o menos por todos, de dar a la alianza de la música con el espectáculo dramático, un carácter más consistente, más desarrollado y fijo. Nos aproximamos ya definitivamente a la ópera

clásica. En una nota puesta al pie de su tragedia, musicada por Claudio Merulo, declara Frangipanne que su colaborador ha superado en ello a los mismos antiguos: "Esta
" tragedía mía—dice al autor—fué recitada del modo que
" más se aproxima a la forma de los antiguos; todos los
" actores han cantado en suavísimos conceptos, ya solos,
" ya acompañados; el coro de Mercurio era de ejecutan-
" tes que empleaban los varios instrumentos conocidos;
" las trompetas acompañaban a los dioses en escena, com-
" puesta ésta a la moda de la tragedia, pero sin que se
" pudiera ordenar por el gran tumulto de personas que la
" llenaban. No se ha podido imitar la antigüedad mejor que
" e nla scomposiciones musicales hechas por el señor Clau-
" dio Merulo, porque a tal grado no deben haber jamás
" llegado los antiguos (1)".

El *Madrigal* contribuyó también en grandísima parte al desarrollo de la música dramática. Fué un género musical muy de moda a mediados del siglo XVI, gracias a la influencia de Arcadelt, nacido en los Países Bajos (1514), y cuya primera colección de madrigales (1539) alcanzó en toda Europa un éxito enorme.

Los orígenes del Madrigal, como la misma derivación de la palabra, son, para la historia de la música, puntos muy oscuros que no se han podido dilucidar. Era el canto *artístico* del tiempo, en coro generalmente a cinco voces, sin acompañamiento instrumental, escrito en los mejores tiempos del género, en los antiguos modos eclesiásticos, porque, como lo he dicho un poco antes, en la época en que se generalizó esta forma representativa de la *música de cámara* del siglo XVI, era desconocido el empleo de una sola voz humana con acompañamiento instrumental.

Parece ser que primitivamente se daba el nombre de *Madrigal* a la composición poética, de carácter profano y de preferencia erótico, que le servía de texto, y que más tarde se aplicó la palabra para distinguir tan solo la composición coral.

---

(1) Trato de adaptar fielmente los conceptos del autor, reproducidas por Angelo Solerti. *Op. cit.*

Iniciaron con probabilidad el empleo del madrigal los trovadores y *minnersingers,* que tanta importancia tienen, como ya lo he señalado, en los progresos de la música popular en la Edad Media. Con la aparición del contrapunto, explotaron al madrigal los compositores eclesiásticos, que le trataron, desde el punto de vista estético y del estilo, casi como sus mismas composiciones de iglesia. Este canto polifónico fué de un uso muy frecuente en la escuela flamenca, (Jacques Arcadet, Philips Verdelot, Giaches de Wert, Huberto Waebrant), y su estructura complicada era escrita de acuerdo con las leyes de los viejos modos eclesiásticos, sobre la base de un canto llano, que fué luego reemplazado por alguna canción popular.

La influencia de la escuela galo-belga tomó fin con Orlando de Lasos, su último gran compositor, y desde esta época, más o menos, hacia la mitad del siglo XVI, apareció florecientemente en Italia, cuyo primer ilustre madrigalista fué Costanzo Festa, influenciado por la escuela flamenca, y el segundo Palestrina, cuyo *Primo libro di Madrigali a cuatro voci* inaugura, en 1555, la supremacía de la escuela romana, que colocó el madrigal en una situación intermedia entre la ligera canción popular y el Motete, que venía a ser como el madrigal de iglesia. El estilo puro y la inspiración hermosa de los madrigales de Palestrina fueron seguidos por ilustres madrigalistas, como Felice Anerio, los hermanos Giovanni María y Bernardino Nanini, Ruggiero Giovanelli, sobresaliendo entre todos ellos Luca Marenzio, que tanta influencia tuvo sobre el desarrollo del arte secular o profano, autor fecundísimo de madrigales, en estilo menos grave que el de Palestrina, pero de tanta variedad y donosura que le valieron el honroso título de *Il più dolce Cigno d'Italia.*

En Florencia adquirió también el uso del Madrigal un desarrollo muy grande, lo mismo que en Nápoles y en Venecia, cuyas escuelas respectivas contaron compositores muy distinguidos en este género. En Florencia, precisamente, fué donde Vicenzo Galileo (1533-1600),

mientras Orlando de Lasos concretaba la forma del madrigal, tuvo la ocurrencia de escribir las primeras composiciones para una voz con acompañamiento instrumental, inspirándose en las Lamentaciones de Jeremías y en partes de la *Divina Comedia* del Dante. Galileo obró bajo la inspiración de los madrigalistas, y así se convirtió este género en el punto de partida de la monodia acompañada y de la música instrumental que iban a provocar la estética de la verdadera ópera clásica.

V

El comentario breve que Frangipane había hecho a la música que escribió para su *Tragedia* Claudio Mérulo, y que he citado en el nº anterior, era como el preanuncio de la ópera. Ni el madrigal, ni las fábulas pastorales, ni las *sacre rappresentazioni* eran todavía la ópera, aunque la contenían en germen. Aportaron estos géneros populares, elementos de valer a la creación de la ópera clásica y además hicieron comprender tanto a los compositores y artistas como al público, la necesidad de crear una declamación musical verdaderamente dramática que reprodujera, *a la manera de los antiguos griegos,* como se creía, las inflexiones generales de la frase hablada en un recitativo más o menos ligeramente cantado.

La dificultad del hallazgo provenía también del hecho que durante los siglos XV y XVI casi había desaparecido de Italia el uso de los cantos a una sola voz con acompañamiento instrumental, uso barrido por la invasión de la música franco - flamenca que con el imperio absoluto de la polifonía vocal, cuya forma expandida fué el *madrigal,* había dado el triunfo en las "Cámaras" del Renacimiento a la música en cierto modo *pura.* Pero he mostrado también cómo el madrigal preparó el advenimiento de la melodía acompañada.

La solución a estos problemas de estética práctica, el retorno a la monodía vocal, la reacción contra "la música

de los bárbaros", como llamaba Vincenzo Galileo al contrapunto y a la polifonía sabia, fué, en cierto modo, un movimiento del genio nacional de Italia, iniciado por la reforma implantada por la famosa *Camerata fiorentina*.

Cuando los sabios griegos abandonaron Constantinopla en el siglo XV, por haber caído esta ciudad en poder de los turcos, y se refugiaron en Florencia, la erudición, que era la característica del renacimiento italiano, se extendió a todos los aspectos de la actividad humana y a investigar todas las manifestaciones de la vida y del espíritu del hombre. No se olvidó la música y se leyó con vivísimo interés los antiguos tratados teóricos de Ptolomeo, Aristógenes, Arístides Quintiliano y Boecio. Las investigaciones sobre la música griega tuvieron en un principio carácter simplemente erudito. Recién en los tiempos de los duques Francisco y Fernando, casi un siglo después de la gloriosa época de Lorenzo el Magnífico, estos estudios teóricos inspiraron las primeras composiciones musicales y dramáticas.

Entre los sabios que más se interesaron en esta época por el estudio de los sistemas musical y dramático de los antiguos, hay que colocar en primera línea a Vincenzo Galileo, padre del célebre sabio. Galileo compuso un *Diálogo* para caracterizar la melopea antigua y distinguirla de la música moderna. Muchos gentiles hombres eruditos de la corte del Gran Duque, movidos por la discusión sabia de Galileo, se reunieron con objeto de arbitrar los medios de restituir a la música teatral de los antiguos griegos los esplendores que tuvo en la antigüedad. Pero el inconveniente fué que se desconocía en qué consistía precisamente aquella música teatral griega, cuáles eran sus formas, cómo se ejecutaba, cómo intervenía en el drama, cuáles eran sus fines y sus efectos, lo que no había podido dilucidar el sabio *Diálogo* de Galileo.

En las diversiones representadas hasta aquel entonces en las grandes fiestas de los príncipes y señores reinantes, no se había hecho otra cosa, como ya lo he mostrado, que intercalar coplas, madrigales y canciones de todo ca-

rácter en el curso del drama cuyo conjunto era hablado. Bien pronto se realizaron ensayos más audaces. Emilio dei Cavalieri, nativo de Roma, caballero de la Corte del Duque Fernando, fué el primer compositor que dividió las escenas de un drama en aires y recitados, y es el autor supuesto de las dos óperas más antiguas que se conocen: *La disperazione di Fileno* e *Il Satiro*. Aunque dei Cavalieri se limitó a hacer un empleo más hábil y más variado de los madrigales, su combinación preocupó grandemente a gentiles hombres eruditos de Florencia. Se discutió sobre ella largamente en las reuniones intelectuales del conde Bardi del Vernio, que pensaba ya de su parte cómo llevar a cabo el renacimiento del teatro antiguo. Bardi del Vernio pasa por el verdadero fundador del drama lírico moderno. Un joven poeta, Ottavio Rinuccini, y dos compositores famosos, Jacopo Peri y Julio Caccini, reunieron sus esfuerzos para encontrar el medio de *notar* la declamación y aplicar una melopea a la lengua italiana. Rinuccini compuso un poema dramático titulado *Daphné* y Caccini y Peri lo pusieron en música. Este *melodrama* fué representado en 1594 en casa de Jacopo Corsi, gentilhombre florentino, apasionado de las artes, hábil cantante y uno de los más celosos renovadores de la tragedia antigua. El buen efecto que produjo esta tentativa decidió al poeta Rinuccini a escribir una segunda. Compuso una "pastoral" sobre la fábula de Orfeo y Euridice y la tituló *Tragedia per música*. Peri escribió la mayor parte de la música en recitativo, Corsi compuso algunos aires y Caccini se encargó de todos los aires de Euridice y de los coros que terminan cada uno de los cinco actos.

Esta tragedia musical fué representada por primera vez en Florencia, en 1600, en las fiestas de la corte dadas para festejar el matrimonio de María de Médicis con Enrique IV. Según lo que los escritores del tiempo cuentan, forzoso es concluir que los efectos de la múscia actual, después que tantos eminentísimos hombres de genio han cultivado este arte, no pueden ser comparados a los que produjo la aparición de esta *tragedia per música*.

que fué la revelación maravillosa a Italia y luego a toda Europa de un arte absolutamente nuevo (1).

Vicente Galileo en su célebre *Diálogo della Musica Antica e Moderna* (1581) había marcado a los compositores las normas a seguir, deducidas de sus estudios de los himnos griegos a las Musas, a Apolo y a Némesis que pertenecían al cardenal S. Angelo, de Roma.

Los efectos maravillosos de la música antigua lo atribuían los florentinos en primer término a la unidad de la composición. El autor, poeta y músico a la vez, ejecutaba sobre un solo instrumento su propia composición. El efecto querido no podía fallar. En segundo término las palabras y la poesía, en la antigua lírica italiana, perdían su significación y su eficacia al someterse a las contorsiones del contrapunto escolástico. Los teóricos del renacimiento italiano opusieron a las tendencias del contrapunto la doctrina de Platon y de los otros filósofos antiguos, que la música es ante todo lenguaje, en segundo lugar ritmo y por último *sonido*, y declararon una guerra encarnizada al sistema polifónico que les resultaba naturalmente contrario a la verdad de la expresión. El conde Bardi, protector del movimiento artístico, declara: "Hay dos especies de música. Una es la llamada *contrapunto*. Definiremos la otra: el *arte de cantar bien*". Caccini en sus *Nuove Musiche* reprueba toda violación de las reglas de la prosodia, vitupera "toda música en la que no se comprenden bien las palabras", en vez de esforzarse por señalar el sentido y el alcance del verbo. Caccini reprocha al "contrapunto" — y hago notar de paso que son los mismos argumentos de Wágner contra la "música pura". —

(1) En el deseo de recordar, a quienes ambicionen ampliar estas notas con estudios detenidos, las obras que tratan más profundamente de los asuntos abordados en cada uno de mis números, recordaré sobre los orígenes del drama lírico la obra del gran escritor francés Romain Rolland: *Histoire de l'Opera en France avant Lulli et Scarlatti*, París, Fontemoing, editor.

Muy importantes también las obras de Angelo Solerti: *Gli albori del melodramma* (doctrina y textos literarios). Remo Sandron, editor, y *Le origini del melodramma* (teorías). Bocca, editores, con excelentes bibliografías.

el proponerse únicamente satisfacer al oído por el concierto de la armonía y de no poder herir nunca el intelecto por "discursos inteligibles". Entonces, como hoy, se declaró a la música sirviente de la palabra. Giovanni di Bardi se trasladó en 1592 a Roma, fué maestro de cámara de Clemente VIII y contribuyó eficazmente a preparar en la ciudad eterna la reforma musical. Su herencia intelectual y su acción de Mecenas fueron recogidos y continuados por Jacopo Corsi, noble y rico gentilhombre florentino, íntimo amigo del poeta Otavio Rinuccini, y que brillaba ya en las academias y en la corte de los Médicis, no sólo por la nobleza de su estirpe sino por sus dones personales y por su facilidad para versificar. Si con Bardi parecía obtener la supremacia en la *Camerata florentina* el músico Caccini, Corsi prestó más decidida ayuda a Jacopo Peri (1561 - 1633), músico y cantante exquisito. Después de Corsi el alma de la *Camerata* en los últimos años fué dei Cavalieri. Entre Caccini y Peri se estableció en seguida una encarnizada rivalidad, que se trasmitió a las obras y a las teorías. Les hemos visto colaborar en la composición de la música para obras como la *Daphné* y *Orfeo* y *Euridice* de Ottavio Rinuccini, y muchas otras, pero a la larga terminaron por distanciarse. Hecho curioso, digno de notarse: los creadores de la ópera habían aunado sus esfuerzos para la persecución de idénticos fines; pero el descubrimiento de la *Camerata*, como dice muy pintorescamente Angelo Solerti, fué como el descubrimiento de Cristóbal Colón que queriendo ir a las Indias descubrió América. Quisieron aquellos gentiles hombres resucitar la música griega y descubrieron la música teatral italiana que haría las delicias del mundo civil durante tres siglos. No fué un descubrimiento, fué una invención que iba a adquirir con el tiempo caracteres diferentes y hasta contrarios, que sabrá imponerla el genio de los diversos autores que iban a cultivarla y a trabajar en su perfeccionamiento. Invención exclusiva del hombre, la ópera iba a adquirir en los elementos mismos de su constitución las formas variadas que quisiera im-

ponerle su capricho. Estas formas se justifican todas por el alcance y la naturaleza del genio que las creó.

Puedo decir que al día siguiente de reunirse en Florencia los gloriosos miembros de la *Camerata,* quedaron de hecho constituídos los dos partidos rivales, de cuyas luchas y vicisitudes se llenan los tres siglos de la historia del drama lírico. El primer músico dramático, Peri, tuvo por rival a Caccini, brillante cantante. El puro estilo teatral pasó de Peri a Monteverdi, Cavalli, Gluck, Wágner y Verdi. Caccini tuvo también una larga y gloriosa herencia, y entre las dos líneas que derivan de los dos geniales músicos de la *Camerata,* la historia tiene que considerar una tercera línea de compositores dramáticos que quisieron unir la gracia de las líneas melódicas a la fuerza de la expresión. En ésta hay que contar a Cesti, Scarlatti, el inglés Purcell, el francés Rameau, Gluck por su *Orfeo,* Mozart que es el más ilustre de todos y el idílico y fantástico Weber. Volvamos a lo fundamental de este número.

Emilio dei Cavalieri en el prefacio de su *Rappresentazione di Anima e Corpo,* que puede considerarse como el primer oratorio musical, había definido claramente los fines comunes: La orquesta debía ser proporcionada al lugar del espectáculo y estar invisible; la fiesta debe iniciarse con una sinfonía; la instrumentación debe expresar los sentimientos verdaderos, los recitativos deben ser breves; los personajes deben vestirse convenientemente y estudiar los pasos y gestos adecuados; los coros deben ser activos y participar de la acción hasta cuando callan; la representación no debe durar más de dos horas y finalizar con un baile, mucho mejor si es posible cantado. *Gluck y Wágner,* dice con muchísima razón Román Rolland en la obra citada, *ont bien peu ajounté á ces règles, peut-être même font-elles preuve de plus de largeur d'esprit et d'une entente supérieure des exigences scéniques.*

Se han perdido casi todas las partituras de estos músicos y sólo por las doctrinas es posible caracterizar la

obra de Peri y distinguirla de la de sus rivales. Puede establecerse, sin embargo, que para servir el intento de Corsi y de Rinuccini, que querían renovar la antigua tragedia griega y romana, Caccini y Peri entendieron de diverso modo la renovación musical: Caccini por medio de la nueva técnica del canto y con la expresión en los madrigales y las canciones; Peri llevó la revolución a la misma música con la creación del recitativo aplicado a toda una pastoral, dando origen de este modo al melodrama. Sucesor directo de Caccini fué Emilio dei Cavalieri; de Peri lo fué Claudio Monteverdi.

Peri y los suyos querían por lo que ellos llamaron el *stilo rappresentativo* acercar la expresión de la música lo más posible a la palabra hablada y a la acción. Se distinguieron por un altivo desprecio del canto — *nobile sprezzatura del canto,* — buscaban efectos nuevos por la sola fuerza de la expresión, proponiéndose alcanzar la belleza suprema independientemente de las reglas de la forma — *sregolatte bellezze* — gracias al estilo animado — *stilo concitato* — que les era propio.

Caccini, dei Cavalieri y sus partidarios se preocuparon, sobre todo, del placer de los sentidos por la dulcificación del lenguaje — *addolcendolo con la voce* — sacrificaron la verdad de la expresión al placer del oído — *per titillazione degli orecchi* — sometiendo sus aires a las leyes de la forma, que es uno de los principios de la música como de las demás artes. En 1608 concluyó verdaderamente el período de los orígenes del drama lírico y comenzó el de su difusión por Italia y luego por el mundo entero. Algo más tarde se realizó un acontecimiento capital que debía asegurar la suerte definitiva del melodrama, que hasta aquel momento había sido patrimonio de los nobles y de las fiestas de corte, me refiero a la apertura de los primeros teatros públicos, principio sostenido entusiastamente por Monteverdi.

En todos los momentos más importantes de aquella época gloriosa encontramos al viejo y fecundo compositor

Claudio Monteverdi (1). En el otoño de 1639 ocupó el teatro de San Juan y San Pablo, de Venecia con su *Adone,* que siguió representándose hasta el carnaval de 1640. Inauguró en el mismo otoño de 1639 el teatro de San Moisés, de la primera ciudad, con la *Arianna,* que tenía ya treinta años de existencia, y que obtuvo un éxito grandioso, interrumpido por el de *Il Pastore regio,* poesía y música de Ferrari.

En 1641 se inauguró el tercer teatro de Venecia, llamado *Nuovissimo,* con *La Finta pazza,* de Giulio Strozzi, música de Francesco Sacrati, que cuatro años después debía inaugurar la Opera de París. Monteverdi volvió a ocupar el teatro de San Juan y San Pablo con *Le Nozze*

(1) Todos los historiadores de la música se han ocupado más o menos detenidamente de *Orfeo,* la obra más importante y significativa de aquel momento histórico, la obra capital de Monteverde. No resisto aquí al deseo de transcribir el análisis que hace Martín Roeder (*Il melologo e la sua origine, studio critico - storico.* En la revista *Gazzetta Musicale di Milano,* año 30, (1875), núms. 23, 24, 27, 28 y 30). Aunque esta ópera (habla Roeder), fué hecha sobre el modelo y según el estilo de la de Peri... hallamos ya en ella una predilección especial por el *drama lírico.* El aparato escénico y musical se amplifica y Monteverdi trata de hacer lo imposible en lo que respecta al carácter de sus personajes. Es maravillosa la riqueza de los instrumentos que usó en esta ópera, y veremos que poseía ya la justa idea de la *pintura instrumental* (la primera exigencia para la técnica superior en el empleo del melólogo), empleando los diversos instrumentos (diversos por el sonido, por el colorido y por la tesitura) para caracterizar todas las pasiones y los afectos que quería traducir musicalmente; en verdad maravilla el gusto artístico con que supo combinar todos estos efectos, sin nunca exagerarlos, en un tiempo en que el arte de la instrumentación estaba en estado embrionario. Leamos el índice de la partitura de *Orfeo* y hallaremos que sus instrumentos eran: doce violines, dos arpas, dos teorbios, dos órganos de madera y uno real, dos flautas en vigésimasegunda (octavines), cuatro trompas, dos cornetas y cinco trombones. En una edición más reciente el elenco ha sido bastante cambiado: dos clavicémbalos, dos contrabajos de viola, diez sopranos de viola, un arpa doble, dos violines franceses de seis cuerdas, dos guitarras, dos órganos de madera, tres bajos de viola, cuatro trombones, un organito, dos cuernos, un pito, un clarín, tres trompas de sordina.

Sabemos por su prefacio (en aquel tiempo los compositores

di Enea con Lavinia, libreto de Giacomo Badoaro, y habiendo dejado, después de su inauguración, al frente del teatro de San Casiano a su predilecto discípulo Francesco Cavalli, que presentó en él, en 1640, *Gli amori di Apollo e Dafné,* volvió a este local en 1641 con *Il ritorno di Ulisse in patria,* libreto del nombrado Badoaro.

No se contentó Monteverdi con haber asegurado a Italia un continuador de su obra con su discípulo Cavalli. Antes de morir quiso abrir una nueva senda al melodrama, haciendo representar en el teatro de San Juan y San Pablo *L'Incoronazione di Poppea e Nerone,* primer drama de argumento histórico, que es considerado como el mejor de su siglo. La música de todas estas obras de Monteverdi se ha perdido desgraciadamente.

---

tenían la costumbre de preceder sus obras de una introducción literaria para explicar sus intenciones) que los dos clavicémbalos se hallaban uno a la derecha y otro a la izquierda de la escena (entre los bastidores) para acompañar las monodías. En las frases características de la acción, el canto era acompañado con el pequeño órgno de madera, y, según el carácter de las personas que cantaban, el acompañamiento cambiaba de colorido, imperando ya un teorbio, ora las violas o los violines, o (en las escenas terribles del infierno) los registros agudos y estridentes del órgano pequeño y los tonos bajos y hondos del contrabajo. En el tercer acto se halla el coro de los espíritus infernales con esta nota del autor: "Al sonido de un pequeño órgano, del órgano de madera, cinco trombones, dos bajos de pierna, y de un contrabajo de viola". Es muy curioso observar como ya en aquellos tiempos los compositores se fatigaban para hallar los medios seguros de producir determinado efecto teatral, y Monteverdi es el primero que quiso *pintar* con los instrumentos adaptados a las situaciones dramáticas de la escena. El aria de Orfeo en el acto tercero es un ejemplo eficacísimo. En las cinco estrofas, precedidas siempre por un ritornelo de cinco trombones (para dar con estos instrumentos épicos un reflejo de la antigua epopeya), cambia todas las veces la instrumentación según el contenido de la poesía: tenemos así en la primera estrofa un acompañamiento de dos violines y un violoncelo, en la cuarta el órgano, en la quinta el cuarteto de arcos. Aquel uso diferente del acompañamiento instrumental (según el carácter de la poesía) y aquellos ritornelos característicos y tan diversos, nos hacen adivinar una cierta inteligencia (quizás inconsciente e involuntaria) del melólogo que en aquellos tiempos se presentó bajo los aspectos del recitativo".

Con el año 1640 se cierra el primer período de la historia del melodrama. Hasta muy cerca de 1700 dominó el período romano-veneciano, cuyos principales representantes son Luiggi Rossi y Carissimi en Roma, Cavalli, Cesti y Legrenzi en Venecia. Hacia 1700 conquistó el dominio la escuela napolitana, con Scarlatti, Leo, Vinci, Pergolese y Jommelli.

VI

Es muy difícil, casi imposible, poder establecer los orígenes ciertos, — en el tiempo y en el espacio, — de las primeras representaciones escénicas de los acontecimientos que constituyen el fondo de leyendas de tan diversa índole que llamamos Historia Sagrada.

Este género particular de representaciones escénicas es lo que se ha llamado *Oratorio* o *dramma sacro per música*, según los italianos, que se podría definir: poema sagrado, por lo común de carácter dramático, para solos y coros, con acompañamiento de orquesta completa, *pero desprovisto de acción teatral*. El oratorio ha adquirido gran cantidad de formas.

Podría llamarse Oratorios los misterios y *Sacre Rappresentazioni* de la Edad Media, que constituyen el fondo común originario del oratorio y de la ópera, géneros éstos que se constituyeron contemporáneamente, y cuyos primeros modelos, por un puro azar, vieron la luz pública en el mismo año. Se pueden llamar también oratorios obras tan complejas y evolucionadas como *Samson y Dalila*, de Saint Säens y *Parsifal* de Ricardo Wágner. Después del siglo XVII, casi hasta nuestros días, el Oratorio ha sido la forma libre y original en que se ha manifestado la música más o menos sagrada.

El respectivo artículo de la Enciclopedia de Grove cita entre los más antiguos antecedentes del Oratorio, la *Festa Asinorum* celebrada en Beauvais y en Sens, en el siglo XII. Un Monk de Canterbury, fallecido en 1191, escribió durante el reinado de Enrique II muchos Mila-

gros. En Italia las primeras representaciones sagradas datan del siglo XIII, con la *Commedia Spirituale* que se presenció en Padua, en 1243, y en Friuli, en 1298. De la primera mitad del siglo XIV data en Alemania y en Bohemia la primera representación de una *Geistliche Schauspiele.*

Los asuntos principales de estas primitivas piezas sagradas eran escenas dramáticas del Antiguo y del Nuevo Testamento, o de las vidas de los Santos, compuestas con intención alegórica de educación religiosa y moral.

Prohibidas en el siglo XIV, por los abusos que se introdujeron en ellas con gran detrimento de la dignidad del culto, fueron puestas otra vez en boga por Felipe de Neri (1515-1595), fundador de la congregación de los Oratorianos, y adepto ferviente de la música sagrada.

San Felipe comprendió la eficacia educativa y ejemplificadora de las *sacre rappresentazioni,* y ciertas tardes de la semana sus sermones eran precedidos por una selección de Himnos populares, que tomaron el nombre de *Laudi Spirituali,* o, a veces, por una representación de escenas de las Sagradas Escrituras, adaptadas a la comprensión de un auditorio que se componía en su mayor parte de los jóvenes de ambos sexos de la población más humilde de Roma. Los sermones de San Felipe de Neri llenaban los entreactos de estas representaciones, que desde entonces recibieron el nombre de Oratorios, acompañados por una música en muy parecido estilo al del *Madrigal Spirituale.*

Felipe de Neri murió en 1595; pero la costumbre por él implantada continuó desarrollándose, hasta que la invención del estilo monódico inició el primer período del verdadero oratorio.

Precisamente hacia la misma época que representaba Peri su *Euridice* en Florencia, (con motivo del casamiento de María de Médicis con Enrique IV) y que su rival Giulio Caccini (1550-1618) escribía sobre el mismo asunto mitológico otra ópera, en Roma, Emilio dei Cavalieri, buscaba con encarnizamiento, con su obra alegórica y muy compliada de esctructura *La Rappresentazione dell'*

Anima e del Corpo, el mismo fin estético que aquellos dos primeros operistas, la invención de un estilo musical adecuado a la recitación dramática. Es cosa por demás ardua, poder establecer a quién de estos ilustres artistas corresponde la prioridad en la aplicación del llamado *stilo rappresentativo,* propio de la ópera tradicional. Pero lo que quiero recordar aquí es que por una coincidencia singular, aparecieron el mismo año (1600) los primeros modelos clásicos de la ópera y del oratorio: la *Euridice* de Peri, en Florencia, y *La Rappresentazione dell'Anima e del Corpo* de Emilio dei Cavalieri, en Roma. (1).

Después de dei Cavalieri se olvidó un poco el género que él había creado; pero con motivo de la coronación de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier, Kapsberger, músico alemán radicado en Venecia y más tarde en Roma donde causó loco entusiasmo por su habilidad instrumental, puso en música un drama alegórico *Apotheosis, seu consecratio S. S. Ignatii et Francisci Xaverii* representado en el Colegio Romano, en 1622, con magníficas decoraciones y completa acción dramática. "La música es pobre, — dice la Enciclopedia de Grove, — y muy inferior en originalidad y forma dramática a las obras de Monteverdi y otros escritores populares de la época".

Oratoristas dignos de mención son también Vittorio Loreto, autor de otro *S. Ignatius Loyola, La Pellegrina Constante* (1647), e *Il Sacrifizio d'Abramo* (1648); Michelangelo Cappellini con *Il Lamento di S. María Vergine* (1627); Stefano Landi, con *S. Alessio* (1634); Michelangelo Rossi, autor de *Erminio sul Giordano,* y muchos autores más, entre los que sobresale Domenico Maz zocchi, cuyo oratorio *Querimonia di S. María Maddalena,* rivalizó en popularidad con la célebre obra de Monteverdi *Il Lamento d'Arianna.*

El nombre de Giovanni Carissimi (1604-1674) marca

---

(1) El volumen III de la *Oxford History of Music* (*The Music of the XVII th. Century, by* C. Hubert H. Parry), contiene un análisis de estas primeras obras; ver cap. II.

en la historia de la música un progreso muy considerable de la pureza de relaciones armónicas, que es lo que se podría llamar la *verdad expresiva en música,* sobre la expresión puramente retórica que caracterizaba a sus contemporáneos; y sus numerosos oratorios y cantatas sacras, como *Jephté, Ezechias, Baltazar, Abraham e Isaac, Jonas, Indicium Salomonis, La Histoire de Job, La Plainte de Damnés, Le Mauvais Riche* y *Le Jugement Dernier,* se imponen por la perfección y belleza que consiguieron dar al estilo de la nueva escuela monódica. Sus obras fueron la admiración de toda Europa, y sirvieron de modelos a los compositores de Alemania y de Italia, contándose como el más ilustre de sus discípulos Alessandro Scarlatti (1659-1725), que pasa por ser el fundador de la escuela napolitana.

Alessandro Scarlatti, compositor versátil e inspirado, igualmente fecundo en la cantata, en el oratorio y en la ópera, desarrolló hasta su mayor grado de perfección la estética de su maestro Carissimi, venciendo todas las más graves dificultades de una técnica más desarrollada y muy sabia, pero siempre sometida *al principio de la expresión.* No satisfecho del recitativo poco variado de sus predecesores, dió al aria su estructura definitiva (un primer tema principal, una segunda parte, y un retorno al sujeto o tema original, en la figura familiar *Da Capo* que conservó durante más de un siglo), cuyo sistema simétrico, mucho más cómodo y artístico por razón sola de su simetría que el sistema amorfo de los músicos anteriores, fué aceptado por todos los grandes compositores, hasta los tiempos de Gluck, y empleado indistintamente en la ópera y en el oratorio.

Este sistema simétrico y rítmico lo empleó de preferencia Scarlatti en las escenas serenas que corresponden en el drama hablado al monólogo, empleando el recitativo con acompañamiento en los pasos que envuelven más acción dramática con menos profundidad de sentimiento, y el *recitativo secco* (sin acompañamiento) en los momentos de simple narración, regla estética muy sencilla y lógica y seguida por todos los compositores dra-

máticos hasta los tiempos de Wágner. Sus más notables y gustados oratorios fueron *I Dolori di Maria Sempre Vergine* (Roma, 1693), *Il Sacrifizio d'Abramo, Il Martirio di Santa Teodosia* y *La Concezzione della Beata Vergine.*

Los más populares de sus contemporáneos fueron Francesco Federici, que escribió, en 1676, dos oratorios; Carolo Pallavicini, autor de *Il Triunfo della Castitá* (1689); Fr. Ant. Pistocchi, con su *S. Maria Vergine Addolorata* (1698) y sobre éstos, tres cuyos nombres pasaron a la posteridad, Caldara, Colonna y Stradella.

Caldara compuso una larga lista de oratorios sobre palabras del Apóstol Zeno y de Metastasio; entre los más célebres se cuentan: *Tobía, Assalone, Giussepe, Davidde, La Passione di Gesú-Cristo, Daniele, San Pietro a Cesarea, Gesú presentato al tempio, Gerusalemme convertita,* y en particular *Sisera.*

El estilo de Colonna fué más elevado que el de Caldara; escribió gran cantidad de salmos y motetes, misas y tres óperas.

Pero de los tres compositores el más famoso es Stradella, cuya vida es poco conocida, autor de dos oratorios, sobre uno de los cuales, *San Giovanni Battista* se ha forjado una curiosa y trágica leyenda.

Desde la invención del estilo monódico hasta la época de Alejandro Stradella, la historia del oratorio se confunde con la de la ópera, por haber sido ambos géneros tratados por los mismos compositores y de la misma manera. Es éste un período de transición.

El segundo período de la historia de este género es ya un período de carácter internacional, en que la preponderancia del genio alemán fué sobreponiéndose poco a poco. Como casi todas las formas del arte, el oratorio nació bajo el cielo radioso de la noble Italia, se cultivó más tarde en Francia y en otros países de Europa, pero alcanzó su forma más grandiosa, solemne y típica en Alemania. Juan Sebastián Bach, y el alemán G. F. Handel en Inglaterra, realizaron la perfección del género que llevaron

a su total apogeo (1). *La Pasión según San Mateo,* de Bach y el *Mesías* de Handel, son los dos polos del ideal del Oratorio, dice Galli en *Estética della Música.*

La Pasión según San Mateo se ejecutó por primera vez el año 1729 en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, y en aquella ocasión la magna obra del más grande de los polifonistas pasó casi ignorada. El gran prestigio que la música dramática italiana y sus cantores gozaban entonces entre los alemanes, arrojó al olvido la *Pasión según San Mateo,* no obstante que al escribirla, Bach quiso responder a un gusto muy expandido entre el público alemán por esta clase de obras. Esta idealización artística de la ceremonia del culto cristiano del Viernes Santo, es quizás una de las obras más *dramáticas* y más

---

(1) El repertorio de las obras de Bach comprende en el género del Oratorio las cinco *Pasiones* (según San Lucas, San Marcos, la de 1725, según San Mateo y según San Juan), los Oratorios de Navidad, de Pascua y La Oda Fúnebre.

Doy a continuación, como una curiosidad útil, el catálogo completo de las obras de Bach (J. S.), publicado por Breitkopf et Härtel, según la edición crítica de la Bachgesellschaft, por orden de publicación: Primer año: Cantatas de iglesia (números 1 al 10; segundo año: Cantatas de iglesia (números 11 a 20); tercer año: Obras para clavecín; cuarto año: La Pasión según San Mateo; quinto año: primer libro: Cantatas de iglesia (números 21 a 30); segundo libro, Oratorio de Navidad; sexto año: Misa en sí menor; séptimo año: Cantatas de iglesia (números 31 a 40); octavo año: Cuatro misas; noveno año: Música de Cámara; 10º año: Cantatas de iglesia (números 41 a 50); 11º año: primer libro, *Magníficat* en re mayor 4 Sanctus y 2º libro, Música de Cámara para canto (Cantatas profanas); 12º año: primer cuaderno, La Pasión según San Juan; 2º libro, Cantatas de iglesia (números 51 a 60); 13º año: primer libro, 4 Cantatas nupciales; 2º libro, Oda fúnebre; 14º año: *Le Clavecin bien temperé;* 15º año, Obras para órgano; 16º año, Cantatas de iglesia (números 61 a 70; 17º año: Música de Cámara (7 conciertos para Clavecin con orquesta y triple concierto para clavecín, flauta y violín); 18º año: Cantatas de iglesia (números 71 a 80); 19º año: Música de cámara (6 conciertos para orquesta); 20º año: primer cuaderno, Cantatas de iglesia (números 81 a 90); segundo cuaderno, Música de Cámara para canto (cantatas profanas); 21º año, primer libro, Música de Cámara (4 conciertos para violín con acompañamiento de orquesta); segundo libro, Música de Cámara (3

antiteatrales de todo el arte musical, y realiza el ideal austero y religioso del Oratorio. Carece absolutamente de todo elemento visible, cumpliendo así con perfección el intento de San Felipe de Neri, que buscaba con sus incipientes obras la edificación de los creyentes. Tal es también el objeto principal de la obra portentosa de Bach, que por ello como por los medios empleados, convirtió a su obra, como he dicho al principio, en el ideal opuesto al drama sacro. En parte las palabras que sirven de texto han sido tomadas de los capítulos XXVI y XXVII del Evangelio según San Mateo, con corales y meditaciones de Cristián Federico Henrici. El texto del Evangelio abunda en reflexiones hechas por la Iglesia Cristiana por bocas de dos coros, el de las hijas de Siva

---

conciertos para dos clavecinos con orquesta); tercer cuaderno. Oratorio de Pascua; años 22, 23 y 24; Cantatas de iglesia (números 91 a 120); 25º año: primer cuaderno. El Arte de la Fuga; segundo libro. Obras para órgano (corales); 26º año. Cantatas de iglesia (números 121 a 130); 27º año: Música de Cámara (seis sonatas para violín y seis *Suites* para violoncelo); 28º año: Cantatas de iglesia (números 131 a 140); 29º año: Música de Cámara para canto (cantatas profanas); 30º año: Cantatas de iglesia (números 141 a 150); 31º año: primer libro. Obras para orquesta (Overturas en do mayor, si menor y re mayor y sinfonía en fa mayor); segundo cuaderno: La Ofrenda Musical de 1747; tercer cuaderno: Música de Cámara (tres conciertos para tres clavecinos con orquesta); 32º y 33º años: Cantatas de iglesia (números 151 a 170); 34º año: Música de Cámara para canto (cantatas profanas); 35º año: Cantatas de iglesia (números 177 a 180); 36º año: Obras para clavecín; 37º año: Cantatas números 181 a 190); 38º año: Obras para órgano; 39º año: primera parte. Motetes; segunda parte. Corales y *lieder* espirituales; 40º año: Obras para órgano; 41º año: Composiciones religiosas (cantata número 191, Cantatas incompletas y de autenticidad dudosa. *Gloria in exelcis Deo*); 42º año: Obras para clavecín (arreglos de autenticidad dudosa); 43º año: primer cuaderno. Música de Cámara (3 sonatas para flauta y bajo cifrado. Sonata y fuga para violín y bajo cifrado. Sonata para dos clavecinos. Concierto para 4 clavecinos, según Antonio Vivaldi en su forma original); segundo cuaderno. Colección de Ana Magdalena Bach; 44º año. Manuscritos de S. S. Bach clasificados por orden cronológico; 45º año: Nueva edición de los Suites ingleses y franceses, y La Pasión, según San Lucas.

y el de los Fieles. Las palabras de los actores del drama, sin excluir las del Evangelista, que hace la narración, están en forma de *recitativo*.

Albert Schweitzer, en su citada obra, dice a propósito de esta *Pasión*: "Su riqueza desafía todo análisis. Simple y grandiosa de arquitectura, profunda de inspiración, toda ella impregnada de misticismo y perfumada con la poesía de la naturaleza, esta obra sagrada, en la que las sorpresas abundan hasta en los más pequeños detalles y en que el arte de la descripción no se desmiente un solo momento, forman parte de las obras maestras que no pertenecen a ningún arte determinado, porque todos los artes, arquitectura, poesía y pintura, se encuentran en ella representadas. La *Pasión según San Mateo,* es una suma y un síntesis de arte; su grandeza desborda las clasificaciones y categorías admitidas".

Reintegrada por Mendelssohn, en 1829, al patrimonio de la humanidad, un siglo después de haber sido escrita, esta Pasión es desde entonces popular en Alemania, y considerada como una de las maravillas de la música universal.

La crítica de modo unánime considera al *Mesías* como el mejor de los Oratorios que brotaron de la pluma de Handel, y el que realiza a la perfección el lado *teatral*, diré así, de este género musical, por su lirismo y por el estilo operático que impera en general en toda la obra. No obstante esta falta de misticismo, el *Mesias* de Handel se impone por la grandiosidad de su estructura, que lo hace una obra maestra de la música. Comenta la Redención de la Humanidad, desde las profecías de la Resurrección. (1).

Después de estos dos grandes maestros, el Oratorio como la Opera, a causa de la tiranía creciente de los virtuosos del canto, decayó muy rápidamente. El primer compositor que quiso reaccionar contra esta decadencia fué Haydn con sus Oratorios *La Creación* y *Las Estaciones,* pero sin poseer la fe intensa de Bach, ni la inspiración

(1) Galli, *op. c.,* trae un corto análisis de esta obra, pág. 404.

grandiosa de Handel, sus oratorios resultan obras más bien académicas y propias de las salas de concierto. En cuanto a Mozart con su *David penitente* (1783) y Beethoven con su *Cristo en el Monte de los Olivos* (1800-1803), resultaron, como autores de oratorios, muy por debajo del nivel que alcanzaron en otros géneros musicales.

Después de algunos otros intentos en este género, debidos a Schubert, a Lesueur J. F. (1760-1837), Luis Spohr (1784-1859), Segismundo Neukomm (1778-1858), Friedrich Schneider (1786-1853) y Lindpaintner P. J. (1791-1856), consiguió Mendelssohn con sus oratorios, *San Pablo* (1836) y *Elías*, sobre palabras del Viejo Testamento, cuya música debió escribir el autor hacia 1845, dar una nueva orientación y nueva vida al género oratorio, refundiendo las características más notables de las obras de Bach y de Handel. Suprimió Mendelssohn todo lo que en las partes vocales recordaba el estilo teatral, e introdujo una novedad estética importante: las palabras del Redentor, confiadas en las obras anteriores a un narrador, Mendelssohn las pone en boca del coro, que adquirió así nueva y grande importancia.

Después de Mendelssohn, los oratorios más notables son la *Infancia de Cristo* de Berlioz, considerado como una de las mejores obras del autor por la sinceridad y elevación de sus inspiraciones, y *Santa Isabel de Hungría* y el *Cristo* de Franz Liszt, en que el famoso compositor húngaro siguió voluntariamente las huellas de Wágner en la manera de tratar la composición sinfónica.

Escribieron también oratorios Saint-Säens, *El Diluvio;* Anton Rubinstein (1830-1895), *Macabeos, La Torre de Babel, Jesús-Cristo;* Felicien David, *Moisés en el Sinaí, Edén;* Carlos Gounod, *Redención* y *Mors e Vita;* Massenet, *Magdalena* y César Frank, cuyas *Beatitudes* colocó al autor muy por encima de los autores nombrados, tanto por la belleza de la inspiración de esta obra como por la unidad de su estilo y lo apropiado de la forma a su asunto literario.

En Inglaterra donde este género musical ha estado

siempre en boga y donde Handel y Mendelssohn cuentan con sus más ardientes admiradores, el oratorio, ha tenido por cultores a Julio Benedict (1804-1885), William Sterndale Bennet (1816-1875). Arturo Seymour Sullivan (1842) y Jorge Alejandro Macfarren, que siguieron con éxito variable las huellas de Mendelssohn y de Handel. Ultimamente la historia del Oratorio inglés ha sido enriquecida con las producciones de Sir Alexander Campbbell Mackenzie, muy importante compositor escocés, nacido en Edimburgo en 1847, autor del oratorio *Rosa de Sharon* (1883), de Sir Charles Hubert Hastings Parry, nacido en 1848, fecundísimo compositor y notable musicólogo (1), autor de numerosos oratorios; de Sir Charles Villiers Stanford, muy fecundo compositor irlandés, nacido en 1852, autor de los oratorios *Eden* y *Los Tres Niños Divinos,* y sobre todo con los oratorios *El Sueño de Gerontius, Los Apóstoles* y *El Reino* de Sir Eduardo Elgar, nacido en 1857, y quizás el más notable de todos estos compositores ingleses.

No obtsante lo dicho, se consideran como los más bellos modelos del oratorio contemporáneo el *Franciscus* (1888) y *Santa Godeliva* (1897) del belga Edgar Tinel, nacido en 1854.

Para no exponerlas en capítulo aparte, por su corta extensión, voy a agregar a lo dicho sobre el oratorio moderno, algunas informaciones puramente históricas sobre un género que guarda estrecha relación, a lo menos en su fin estético, con el Oratorio, y es la Misa (2).

(1) Su mejor obra es *The Art of Music,* ampliada y republicada con el título de *The Evolution of the Art of Music.* Es autor también de *The Music of the* XVIIth Ceentury, que forma el tercer volumen de la *Oxford History of Muric.*

(2) *Missa* de las palabras *"Ite, missa est"*—"¡Partid! la asamblea queda disuelta!"—cantadas por el Diácono, inmediatamente antes de la conclusión de los oficios divinos.

Importante artículo de W. S. Roskstro, en el *Grove's Dictionary.*

La costumbre de cantar algunas partes de la misa, con música solemne y carácter apropiado a lo sagrado del acto, ha prevalecido en la Iglesia Romana desde tiempo inmemorial.

Después de la invención del contrapunto, algunos compositores se entretuvieron en tejer con algunas melodías del antiguo canto-llano Misas polifónicas para dos, cuatro, seis, ocho, doce y hasta cuarenta voces, dando así origen a la maravillosa escuela de música eclesiástica que durante la última mitad del siglo XVI alcanzó su desarrollo supremo. Las partes del servicio seleccionado por este método fueron el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*, cuyos seis movimientos respectivos constituyen, y han constituído siempre, la composición musical usualmente llamada Misa.

Primitivamente una melodía de canto llano — en lenguaje técnico *Canto fermo* — servía como un tema común para el conjunto, y de dicho canto derivaba la obra entera y su nombre, como las *Misa Veni Sponsa Christi*, *Misa "Tu es Petrus"*. Hay que advertir que no siempre el *Canto fermo* era de carácter sagrado, y a veces se utilizaba para el caso el refrán de alguna canción popular— como es el caso de la famosa *Misa "L'Homme armè*, sobre un canto de amor francés cuyo tema fué tratado con maravillosa ingeniosidad por Joaquín Des Prés, Palestrina y otros grandes compositores del tiempo. Otras Misas fueron designadas por el tono en que estaban escritas, o por el número de voces en ellas empleadas, y así se tiene *Missa Primi Toni* o *Missa Quatuor Vocum*.

Algunas copias que quedan de estas autiguas Misas se deben a la pluma de Du Fay (Guillermo), del músico, matemático y astrólogo Juan Dunstable y de uno de los más famosos músicos de la primera mitad del siglo XV, Egidius Binchois (o Gilles de Binch), cuyas Misas figuradas establecen el primer período histórico de este género de composición musical. Durante un siglo y medio quedaron los tiempos de la Misa sin modificar, aunque adquiriendo gradualmente una forma musical más definida.

Joannes Okeghem, nacido en Flandes como Du Fay y Binchois, Jacob Obrecht, nacido en Ufrecht hacia 1430, maestro de música de Erasmo, Felipe Caron, alumno de Binchois, los hermanos Antonio y Roberto De Fevin, de Cambrai, y el italiano Gasparo di Bertolotti, trabajaron menos celosamente el puro estilo melodioso y reemplazaron los períodos en sóbrio estilo fugado de sus predecesores, por una especie de imitación menos elástica (sobre todo Okenghem) que llamaron fuga perpetua o cerrada, más comunmente llamada Canon. Las misas de estos autores, que florecieron entre 1430 a 1480, constituyen la segunda época del género.

El nombre glorioso de Josquin des Prés, cantor de la Capilla Pontifical entre 1471 y 1484, maestro de Capilla de Luis XII, el más sabio y popular de los músicos de su época, llena por sí solo la tercera época de la historia de la Misa. Sus composiciones eclesiásticas son de un estilo admirable y de un sincero carácter religioso.

Los numerosos compositores que florecieron durante la cuarta época, que abarca la primera mitad del siglo XVI, se caracterizaron por la servil imitación del estilo de Josquin Des Prés, y, como sucede siempre con los imitadores, supieron con sus obras acentuar más los defectos que las bellas cualidades del estilo del autor de la *Missa "L'Homme armè"*. Hubo excepciones a esta observación general, ofrecida por las misas de Carpentrasso, Morales, Cipriano de Rore, Vincenzo Ruffo, Claudio Goudimel, Adrián Willaert y sobre todo las de Costanzo Festa, de un estilo fluyente y ágil, ya influenciado por el estilo madrigalesco de los flamencos Jacobo Arcadelt y Felipe Verdelot.

La quinta época de la historia de la Misa, que se extiende desde el año 1515 hasta la segunda década del siglo siguiente, ha sido con razón llamada la Edad de Oro de la Música Eclesiástica, fué ilustrada principalmente por un hombre de genio transcendente y grave, Palestrina (o Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1521-1594 (1)), cuyas

---

(1) Interesante artículo de Edward H. Pember en el *Grove's Dictionary*.

obras, guiadas por principios razonables y serios, aparecen como las más elevadas obras de su tiempo y tuvieron una verdadera influencia transcendental sobre la evolución del arte músico (1).

Después de Palestrina el género entró en una franca decadencia. La obra de Monteverdi y el rápido desenvolvimiento de la música instrumental, fueron igualmente fatales al progreso de las escuelas polifónicas. Las Misas de los Carissimi, de los Colonna, de los Benevoli, a pesar de algunos ímpetus elevados, no podían compararse con las de sus predecesores; y con Gregorio Allegri, muerto en 1652, la "escuela de Palestrina" desapareció.

Desaparecido con este último representante del viejo régimen, un período de transición o sexta época, entramos con las obras de Alejandro Scarlatti, Leo y Durante, en la séptima época histórica de la Misa vocal, que se caracteriza por que sus más notables compositores, imbuídos de respeto por las composiciones de la vieja escuela, trabajaron no obstante por el advenimiento de una escuela nueva. Entre todos fué Durante el que más hizo por el desarrollo del acompañamiento instrumental, dando tan extraordinario impulso al progreso del arte que con justicia ha sido designado como el fundador de la moderna escuela italiana.

La citada época está representada por una sola obra de gigantescas proporciones, la Misa en si menor de Juan Sebastián Bach, compuesta hacia 1738, y de la que Alberto Schweitzer, dice (2): "Si la Misa en sí es la obra más grandiosa y más vigorosa del maestro, carece sin embargo de la unidad que constituye la belleza de la *Pasión según San Mateo*. El subjetivismo religioso que es alma de la música de Bach, no puede expandirse con libertad en la Misa. Sin duda que existen en esta obra partes de un subjetivismo puramente alemán, por ej., el *Et incarnatus est* y el *Crucifixus,* pero el conjunto es más bien de un carácter objetivo. Esta Misa presenta como una sín-

(1) Ver el número VII de La música antigua.
(2) *Op. cit.*

tesis incompleta del espíritu subjetivo protestante y del espíritu objetivo católico; las partes *protestantes,* por así decir, no guardan ninguna relación de grandeza con con aquellas en que está representado el dogma "católico". Hay desproporción entre el *Christe Eleison* escrito para dúo y el primero y el último *Kyrie Eleison* para coro. El *Christe Eleison* con su feliz serenidad expresa precisamente esta fe subjetiva en Cristo que constituye el fondo del dogma luterano. Y así, en vez de tratar el *Laudamus te* bajo forma coral, como lo exigía el texto, el maestro hace de él un trozo místico en que una voz sola con acompañamiento de violín expresa el arrobamiento del alma que ha hallado la paz en Cristo."

Sobre esta obra Sir Rockstro, en su citado artículo, dice expresamente: "Por sus intenciones, su excesiva duración, y la exuberante elaboración de su estilo, así como por las insuperables dificultades de su ejecución, puede ser considerada como un Oratorio, y comparada con las más grandes obras de todos los países y de todas las edades. Su maestría y habilidad suma en el desenvolvimiento fugado, sus admirables coros, realzados por aires y dúos de infinita gracia y belleza; la riqueza de su instrumentación, no igualada por las obras de más modernos compositores, y sobre todo, por las colosales proporciones de su conjunto y otras muchas características que no analizamos por falta de espacio, la Misa en si puede ser considerada como una de las mejores, si no la más perfecta, de las obras del gran cantor de la Thomasschule, uno de los genios más vastos y originales que hayan existido."

Si la gran Misa de Bach puede ser considerada, de acuerdo con la opinión de Rockstro, como un Oratorio, podemos considerar las Misas a ella posteriores como grandes Cantatas (1), en que la individualidad del composi-

(1) En su primera forma la Cantata era un recitado musical de un drama pequeño o historia en verso por una persona, sin acción, acompañada por uno o varios instrumentos. Más tarde la Cantata tomó mayores proporciones, y se pudo considerarla como un Oratorio de asunto profano.

tor domina por entero sobre las características de la escuela, razón estética que domina de modo absoluto sobre toda la composición musical moderna, a partir de fines del siglo XVIII.

Las Misas tratadas con infinita ternura por Pergolesi y Jommelli, con toda la gracia de su genio por Haydn, y por Mozart, adquieren con Beethoven más intensidad y fuerza imaginativa, dentro de la mayor libertad de sus melodías y más grande variedad y riqueza de su instrumentación. Las Misas se someten a los progresos generales de la música instrumental contemporánea. Beethoven quiere interpretar las palabras del texto. Cherubini dió mucho desarrollo al elemento dramático, sobre todo en su magnífica *Misa de Requiem*. Y en las innumerables obras de Weber, Schubert, Hummel, Niedermayer, Rossini, Gounod, Verdi y otros, las formas dramáticas se sobreponen abiertamente a las formas puramente devocionales. Es que la forma estética llamada Misa corresponde — ello es demasiado evidente para que sea necesario discutirlo—a una edad, ya sobrepasada, del espíritu humano.

Otro género musical contribuyó a preparar también el advenimiento del Oratorio moderno, la Cantata.

Después de lo dicho de las Misas y de los últimos Oratorios no estará de más cerrar este largo capítulo con algunas referencias al desenvolvimiento de la Cantata, género afín a las dos últimas formas estudiadas, y cuyo primitivo carácter he definido un poco antes.

El Oratorio dramatiza las historias bíblicas y las leyendas sagradas; la Opera es la realización de un drama cantado; mientras que la Cantata es un género intermedio que carece del desenvolvimiento del Oratorio y se diferencia de la ópera por excluir la representación escénica o material, por rechazar el elemento visible.

La Cantata, género ambigüo, o mejor dicho intermediario, siguió las vicisitudes históricas de la Opera y del

Oratorio, dividiéndose según la naturaleza del tema tratado, en Cantata sagrada y Cantata profana.

La Cantata no desarrolla más que un concepto dominante, y en ella el elemento narrativo, propio del Oratorio, alterna con el dramático y lírico; pudiéndo así suplantar a los Motetes polívocos en las iglesias, y a los Madrigales en las casas pudientes y patricias.

Voy a ocuparme primero de la evolución del género religioso.

La Cantata de iglesia, creación efímera del arte protestante, apareció en el siglo XVII, y alcanzó su mayor brillo en la época del gran Bach, y la *Pasión* con música se desarrolló mucho, particularmente en las iglesias de Alemania.

Desde la época de Giovanni Gabrielli la evolución de la música religiosa en Alemania se desenvuelve casi indisolublemente unida con la música teatral, como lo vamos a ver enseguida.

Los compositores alemanes escribieron indistintamente para los dos géneros, pues el mantenimiento del culto en las pequeñas ciudades alemanas era algo así como el mantenimiento del teatro para las ciudades griegas, una institución pública en la que adquirían un cauce expresivo, un desahogo artístico, los sentimientos más arraigados del alma popular.

La Cantata derivó evidentemente del Motete, es decir, de las antiguas composiciones de iglesia, de cortas dimensiones, compuestas en estilo polifónico, sin ningún acompañamiento instrumental, que se escribían sobre el texto latino de la Biblia, para el empleo de los santos oficios.

Giovanni Gabrielli fué un notable compositor que quiso unir el ímpetu religioso de la vieja generación de compositores italianos y de los contrapuntistas galo-flamencos, con los medios técnicos creados por la aparición de la ópera. De esta influencia de la ópera italiana sobre la música de iglesia, señalada principalmente por Gabrielli, nació la Cantata religiosa "que no es más que el Evangelio de cada Domingo traducido en música dramática".

Los cantantes y compositores que habían cruzado los Alpes muy frecuentemente, habían preparado el terreno a la difusión de las nuevas formas del arte musical, y entre todos ellos hay que contar en Baviera al más famoso, Orlando de Laso.

El elector de Sajonia envió al joven Enrique Schütz (1585-1672) a estudiar a Venezia bajo la dirección del maestro Giovanni Gabrielli (1558-1613), desde 1609 hasta 1612, y volvió una segunda vez en 1628, después de la muerte de su primer maestro. Schütz puso en música y representó en Dresde la *Dafné* de Rinuccini, traducida por Opitz, y en 1638 compuso un baile, *Orfeo y Euridice.*

Desde hacía muchos años los archiduques de Austria realizaban repetidos viajes a Italia y muchas oportunidades habían tenido, sobre todo en Florencia, de asistir a representaciones musicales. A las fiestas de Mantua, en 1626, cuando se representó la *Europa* de Balduino de Monte Simoncelli, asistía el archiduque Leopoldo, hijo de Fernando II, que tan entusiasmado quedó con el espectáculo que poco después lo introdujo en Viena, donde se radicaron, bajo la protección de los príncipes, poetas italianos como Cesarei, Nicoló Minati y Francesco Sbarra.

San Marcos, de Venecia, dirigido primero por Claudio Monteverdi, se convirtió en el centro de la música religiosa en Italia, y además de Giovanni Gabrielli ilustraron la historia de esta iglesia Andrea Gabrielli (1510-1586) y Claudio Merulo (1533-1604), que escribieron, bajo el título de *Dialoghi,* obras de carácter religioso. La palabra *Concerto* aplicada a este nuevo género de música sagrada fué empleada por primera vez por Ludovico Viadana (1564-1627), que publicó en 1604 monodias dramáticas bajo el título general de *Concerti da Chiesa.* Bach mismo en las obras de este carácter no emplea la palabra Cantata, sino la denominación de *Concerto.* La primera se aplicaba de preferencia a la cantata para solistas. Solo en tiempos de Giacomo Carissimi (1604-1674) alcanzó en Italia la Cantata su pleno desarrollo porque en tiempos

de Bach y a principios del siglo XVII se decía indiferentemente *Concerto, Symphonia, Diálogo* o *Motetta.*

La Alemania, como se ha visto, fué una de las primeras naciones conquistadas por la nueva civilización de Italia. Es menester distinguir entre Alemania del Sur, que comprendía Austria, Baviera, Wurtemberg, el Palatinado y parte de Sajonia en que dominaron absolutamente los gustos, las artes, y las costumbres artísticas importadas de Italia, y la Prusia del Norte, constituída por ciudades libres y anseáticas, de genio indócil, y en las que se manifestaron los primeros esfuerzos artísticos por sacudir el yugo todopoderoso del drama lírico y del genio italianos.

La imitación de Italia fué llevada tan lejos que hasta en el culto protestante, movimiento religioso más nacional que teológico, se introdujeron todas las sensualidades del estilo de canto italiano, iniciadas por Emilio dei Cavalieri y sus imitadores.

Los discípulos alemanes de Juan Gabrielli y los admiradores de la ópera italiana, se dividieron prontamente en dos grupos: los músicos que imitaron con docilidad el estilo de la ópera italiana y los músicos religiosos que quisieron dar un carácter independiente a la música alemana. Entre los primeros hay que recordar los nombres de Schütz, y Graün, músico favorito del Gran Federico, y entre los otros a Juan Eccard, Stobaus, Enrique Albert, Miguel Praetorius. Schütz y Graün escribieron en ambos géneros.

Giovanni Gabrielli no escribió ningún oratorio, y no llegó a tener una muy efectiva influencia sobre sus conciudadanos; pero la tuvo, y muy grande, sobre el desenvolvimiento del talento de su ya mencionado discípulo, Henrich Schütz, por cuyo intermedio se introdujo en Alemania la influencia de la música italiana. Las seis obras principales de Schütz pueden llamarse Oratorios (*Historia von der Auferstehung Jesu - Christi, Die Sieben Worte Jesu - Christi*), que produjo a intervalos después que volvió a su patria. Son estas obras religiosas los primeros frutos de la música alemana.

Con Schütz, que fué precisamente contemporáneo de Carissimi, se imponen en la música de iglesia el *Concertante* y la composición instrumetnal, hasta el punto que se siguió aplicando el nombre de Motetes a trozos de música que eran en realidad Cantatas. La influencia de la música italiana iba imponiéndose poco a poco. Michel Praetorius (1571 - 1620) sufrió grandemente la influencia del *Diálogo* o *Concerto Spirituale* italiano, gracias a Schütz a quien conoció en Cassel. Más tarde esta influencia italiana se hizo definitiva y llegó hasta el gran creador del oratorio clásico, Handel, sobre cuyo genio influyó poderosamente el italiano Agostino Steffani, discípulo de Carissimi, que trabajó, hacia 1685, en la Opera de Hannover. El mismo Bach, como lo he mostrado en otro númeor, revela también inconfundiblemente la influencia italiana.

Pero el genio alemán,—esta disposición meditativa que no contenta con la idea la trabaja, la profundiza y la desarrolla en todas las virtualidades que encierra.—este genio alemán profundo y elaborador, iba abriéndose camino poco a poco.

El compositor alemán de Cantatas más conocido después de Schütz fué Andreas Hammerschmidt (1611-1675) y sus *Musikalische Andachten* (Devociones Musicales) como sus *Musikalische Gespräche über die Evangelien* (Peroraciones musicales sobre los Evangelios) fueron universalmente apreciadas en su tiempo.

Los dos más grandes discípulos de Schütz, Mathias Weckmann (1621-1674) y Christoph Bernhard (1627-1692), y un alumno de Frescobaldi, Franz Tunder (1614-1667), predecesor y suegro del célebre Buxtehude, fueron los primeros en tratar las voces como instrumentos de orquesta (como lo hará luego Bach), y buscar en la orquesta efectos descriptivos (sobre todo Weckmann), inaugurando así dos tendencias siempre manifiestas de la música alemana.

Ilustraron también la historia de la Cantata, aunque no con tanto brillo como los anteriores J. C. Schiefferdecker, Rudolf Ahle (1625 - 1673), Johann Christoph Bach,

Johan Michael Bach y Dietrich Buxtehude (1637 - 1674), organista de Santa María de Lubeck, que organizó en 1673 los primeros conciertos de música religiosa, los *Abendmusiken* de Lübeck, célebres por que para asistir a ellos y oir los consejos de Buxtehude, Juan Sebastián Bach fué a pie desde Arnstadt, haciendo en tal condición un enorme trayecto.

El otro género artístico a que me he referido es la Pasión, que adquirió dos formas bien caracterizadas.

Desde el siglo IV se implantó en la iglesia cristiana la costumbre de recitar la Pasión, según el Evangelio de San Mateo para el domingo de Ramos, y según el Evangelio de San Lúcas para el miércoles siguiente. En los siglos VIII y IX se recitaba la Pasión según San Mateo el martes y la Pasión según San Juan el viernes santo. Recién a partir del siglo XVI se apoderó de estos recitados santos el arte de la música, adquiriendo casi en seguida la Pasión los dos caracteres distintos a que antes me he referido: la Pasión-Motete y la Pasión-Drama.

En un principio, la Pasión carecía por completo de carácter dramático, y continuó esta tradición en la Pasión Motete en que el coro estaba encargado de todos los papeles, no sólo de las respuestas de la muchedumbre, sino del mismo recitado del Evangelista y de las palabras del Cristo. El primer autor de Pasiones en este estilo es quizá un autor de la escuela franco - belga, Jacobus Obrecht (1450 - 1505), y el primer autor alemán Joachin von Burk (1540-1610). Es de hacer notar en mérito de la influencia siempre decisiva que tuvieron los artistas italianos sobre el arte alemán, que era común cantar composiciones de los maestros italianos en los oficios divinos, y que se ejecutaban muy frecuentemente Pasiones latinas como Pasiones alemanas.

En la segunda forma de este género, en la que se ha llamado Pasión-Drama, no se alteraba la psalmodia del Evangelista ni el recitado de las palabras del Cristo y sólo se ponía en música las palabras de la "turba" y las de los otros personajes, todo en latín. El primer autor alemán en este género fué tal vez Johann Walther (1530).

Creo haber señalado ya con claridad suficiente la importancia extraordinaria que tiene el año 1600 en la historia de la música: a partir de él se inicia en realidad lo que podría llamarse los tiempos modernos de la historia de nuestro arte, y el hecho esencial que provoca esta profunda transformación es la invención de la monodia acompañada y su aplicación a textos literarios, en el fondo la invención del *stilo rappresentativo* y la aparición de la ópera.

Desde comienzos, pues, del siglo XVII las antiguas Cantatas y Pasiones sufrieron también la transformación que agitaba a todas las manifestaciones del arte universal, transformación que modificó profundamente el texto como la música de ambos géneros religiosos.

El texto de las anteriores al año 1600 era, por lo común, versículos bíblicos y estrofas de los cánticos; muy pocas veces versículos sacados de las meditaciones de San Agustín o de los Sermones de San Bernardo de Clairvaux. El texto de invención libre estaba generalmente proscripto. Musicalmente se usaba casi de modo exclusivo los coros y algunos ariosos; pero no se conocía ni el recitativo ni el aire en ritornello.

Por el contrario, en las nuevas Cantatas y Pasiones el texto comprende recitados y aires sobre temas de invención libre, reservándose a las estrofas de coral y a los versículos bíblicos un papel muy secundario. En cuanto a su estilo musical, a partir del gran Bach, que fué quizás el primero en intercalar entre las peripecias notables de la acción aires sobre textos libres, las Pasiones y las Cantatas fueron acogiendo cada vez más abiertamente el estilo de la ópera italiana, que ejerció una influencia absoluta sobre todas las manifestaciones del arte musical durante los siglos XVII y XVIII, en toda Europa.

Durante largo tiempo los dos géneros se confunden, pues como he dicho ya los alemanes escribían indistintamente para ambos. Hamburgo tuvo su teatro de ópera desde 1658; Dresde desde 1662, fundado por Carlos Pallavicini. Pero los fundadores de la Opera de Hamburgo querían crear una especie de ópera sagrada o de drama

religioso, como se ve por los asuntos de las primeras obras en él representadas, tomadas de la Historia sagrada. Modelo de todas ellas es la primera obra verdaderamente alemana, *Adam y Eva*, de Theile (1646-1724), discípulo de Schütz, y a quien en su tiempo se llamó "Padre de los Contrapuntistas".

Los mismos pastores religiosos invitaban desde el púlpito a sus feligreses a asistir a estos espectáculos; y la muy explicable necesidad de hacer concesiones al público arrastró el género hacia una rápida decadencia, con la introducción en todas las obras de escenas burlescas.

La aparición de Reinhard Keiser (1674 - 1739), conjuró momentáneamente esta decadencia; pero no pudo contener que el teatro de Hamburgo se inclinara más abiertamente hacia el género profano, iniciando un momento de gran explendor para su historia, aquel en que se representaron las obras del citado Keiser, de Johann Mattheson (1681 - 1764), de Handel (1685 - 1759), y de Jorge Felipe Telemann (1681 - 1767).

Telemann tuvo en vida mucho más importancia que Bach. Publicó doce años completos de Cantatas de Iglesias, (Bach sólo cinco), diez y nueve Pasiones, (Bach sólo cuatro), 700 aires, 35 óperas para Hamburgo, 2 para la Corte de Bayreuth, 3 operetas y 600 overturas.

Keiser, Mattheson y Telemann se propusieron con gran decisión aclimatar la música teatral o de ópera italiana en las iglesias; sus Cantatas tenían recitativos hablados y aires en ritornello, como la ópera; abandonaron casi por completo el empleo del coral; escribieron oratorios en dos partes, que se ejecutaban antes y después de la predicación, sin que guardaran ninguna relación con el Evangelio del día.

Este paulatino abandono del carácter litúrgico en la música del culto, provocó una reacción crítica y una disputa pública, cuyos elementos están contenidos en la obra de Mattheson, *Musicalische Patriot* (1728) con la que rompió lanzas contra el estilo contrapuntístico en la iglesia. Quería Mattheson establecer en las composiciones religiosas el "estilo teatral" por que "este estilo per-

mite — según él — alcanzar mejor que con cualquier otro el fin de la música religiosa, que es excitar las pasiones virtuosas". "Todo debe ser teatral — dice — en el más amplio significado de la palabra *theatralisch*, que quiere decir *imitación artística de la naturaleza*. Todo lo que obra sobre los hombres es teatral. La música es teatral... El mundo entero es un teatro gigante." y este estilo teatral, preconizado con tanto calor por Mattheson, terminó con el tiempo por penetrar a toda la música, hasta los fondos más distintos del dominio teatral, como la música simplemente instrumental o pura y el *lied*.

Para contestar al reproche de carácter profano que se hacía a la nueva música de iglesia, Mattheson contestaba con mucha razón que la diferencia entre la música teatral y la de la iglesia era en realidad nula. En la antigüedad el teatro tenía un carácter meramente religioso; y en el fondo toda ceremonia religiosa es teatral también, puesto que las ideas religiosas y los episodios de la Historia Sagrada son en ellos representados bajo formas concretas. La música nueva abandonó por completo, como ya lo he dicho, el uso del coral, lo que importaba en realidad renegar de la música protestante, y quebrar todo verdadero lazo de unión entre la iglesia y la música sagrada.

Las Cantatas de Erdmann Neumeister (1671-?) se componían también de aires y recitativos sobre los textos libres, y el mismo Neumeister dice en el prefacio a sus Obras: "...Para explicarme con claridad diré que una Cantata no es más que un trozo de ópera (ein Stück aus einer Oper) y, como tal, debe componerse de aires y recitativos". Tal era la opinión general, y por esto he citado a Neumeister. Durante los veinte primeros años del siglo XVIII por todas partes se abandonaba en Alemania la Cantata antigua y el viejo estilo de la música de iglesia.

Sólo Juan Sebastián Bach reaccionó algo contra esta nueva orientación general y no renunció por completo al coral, que practicó abundantemente, aunque en sus obras, tomadas en conjunto, impera también la nueva tendencia.

Según la autoridad de Schweitzer, fué una gran des-

gracia que Bach optara por el estilo de la nueva Cantata, pues no respondía tanto ni tan bien a la índole de su genio como la Cantata antigua.

Schweitzer comprende en su juicio lamentativo la parte literaria como la musical de la obra. En cuanto a la música dice textualmente: "El arioso simple, tal como se encuentra en el *actus tragicus,* es muy superior al aire en ritornello (1). Es una forma libre que representa la síntesis ideal entre el recitativo y la melodía. El acompañamiento no es más que una simple sucesión de armonías, pero desde el instante que se trata de ilustrar una idea sobresaliente, se transforma en un trozo sinfónico, edificado sobre motivos descriptivos, para retornar al simple encadenamiento de armonías desde que desaparece la idea que se trataba de resaltar. *Este recitativo es una creación del genio alemán, por que, en suma, ¿qué otra cosa es sino la forma primera de lo que realizará de manera grandiosa la música de Wagner?"* (2).

Y más abajo Schweitzer escribe esta página que transcribo in-extenso por su mucho interés: "En realidad Bach no ha escrito nunca un aire, en el sentido riguroso de la palabra, porque el aire es una forma puramente melódica. Handel y Mozart han escrito aires. En Bach y Beethoven, por el contrario, el aire adquiere más bien un cierto giro o carácter sinfónico: el interés va hacia la orquesta más que hacia el canto. En cierto sentido, Bach desnaturaliza el aire italiano, porque al inventar el tema piensa más en los instrumentos que en la voz. La identidad de tema, en el canto y en el acompañamiento, tan natural en el simple aire italiano, no aparece por igual en Bach, cuya manera de inventar es muy diferente. Si por la influencia ambiente no hubiera sido desviado algo de su propio camino, quizás no hubiera pensado nunca en otra cosa que una declamación parlante y melódica a la vez, realzada e ilustrada por un acompañamiento sinfónico".

---

(1) Característico de la nueva Cantata.

(2) Soy yo quien subrayo, por su sugerente importancia, este párrafo de Schweitzer.

"Inconscientemente Bach se hizo culpable de traición al genio de la música alemana, al escribir sus Cantatas en estilo nuevo. Porque aceptar las formas extranjeras no era sólo perjudicar su propia obra personal, sino también detener a la música alemana en el comienzo de su desenvolvimiento posible. Poco importa que los talentos ordinarios se dejen encadenar por las tendencias de la época; pero cuando los grandes genios cometen un error son los siglos futuros los que deben soportar las consecuencias. Sólo porque era un hombre de genio, Aristóteles detuvo el impulso de las ciencias naturales en Grecia, cuando se encaminaban al descubrimiento que debía hacer más tarde Copérnico. Lo mismo puede decirse de Bach, quien aceptando la estética del arte italiano detenía al arte alemán en la tendencia que hubiera conducido a la música a la forma que realizó más tarde Wágner. ¿No es precisamente la parte vetusta de su obra aquella precisamente formada por los textos y las formas que aceptó Bach para estar de acuerdo con la moda del día?" (1).

En el fondo de todos estos movimientos artísticos se agitaba, no sólo el destino de la música religiosa, sino un problema mucho más amplio, la gestación de la época moderna, el triunfo del arte enteramente nuevo iniciado por los geniales reformadores de la *Camerata fiorentina,* arte que con el andar del tiempo empezaba a adquirir cualidades que correspondían más directamente a la psicología general de los nuevos medios en que se aclimató.

Mas si el apogeo del contrapunto y de la fuga, vivificadas estas formas por un extraordinario genio melódico, se realiza en Juan Sebastián Bach, el estilo de sus contemporáneos, de los Keyser, Telemann y Hasse, de los sinfonistas de Mannhein, es absolutamente tributario del estilo italiano. Es el origen del estilo de los clásicos vieneses, y, a su vez, encontrará su apogeo en los músicos mayores de la escuela alemana, Mozart y Beethoven. Hemos visto que los Keyser, Telemann, Matteson, experimenta-

(1) A. Schweitzer: *J. S. Bach, le musicien-poéte.* Breitkoph et Hartel. Leipzig. 1905.

ban una instintiva adversión por los representantes de lo que ellos llamaron "la antigüedad musical": los contrapuntistas y los canonistas. Telemann fué el primero en manifestar sentimientos de esta naturaleza. Se coloca abiertamente del lado de los modernos, y los modernos son para él los melodistas. "El canto, escribe, es el fundamento de la música. Quien compone debe cantar todo lo que escribe". Y agrega que un artista joven debe colocarse abiertamente del lado de los melodistas italianos y no del lado de los músicos viejos, "desprovistos de invención, escritores de simples deberes de contrapunto en que es imposible hallar la más corta melodía".

Mattheson, el más importante teórico musical de la época, habla de igual manera. En su *Crítica Música,* de 1722, se alaba de haber sido el primero en insistir enérgica y expresamente sobre la importancia de la melodía. En 1723 emprendió una violenta batalla en honor de la melodía contra los contrapuntistas, representados por el sabio organista Bokemeyer. Telemann decía: "todo lo que se escribe, ya sea para la voz o sea para instrumentos, debe ser *cantabile*". Esta preponderancia dada a la melodía *cantabile,* borró toda separación entre los diversos géneros de música, presentando como único modelo a la ópera italiana. Los oratorios de Telemann, de Hasse y de Graün, las misas de la época, son de un estilo de ópera.

Este cambio de estilo no habría sido un progreso, si la ópera, que era el modelo común, no se hubiera transformado hacia la misma época, por la introducción de un elemento nuevo, que iba a desenvolverse con rapidez asombrosa: el elemento sinfónico. Lo que se pierde por el lado de la sinfonía vocal se gana por el de la sinfonía instrumental. "No se oye la voz, la orquesta es ensordecedora", dicen ya los teóricos de 1738. La preponderancia de la orquesta va aumentando. En 1738 Scheibe escribía sinfonías - overturas que expresaban el contenido de las piezas, como las overturas para *Coriolano* y para *Leonora* de Beethoven. El movimiento, una vez más, tomaba su origen en Italia, donde los Vivaldi y los Locatelli, bajo

la influencia de la ópera veneciana, escribían conciertos con programas que se popularizaron por toda Europa.

Hay que hacer notar que esto era signo de una revolución en la música, más profunda de lo que se cree. No se trataba de una simple invasión del terreno musical por la literatura. Es que el alma individual se emancipa poco a poco de las formas impersonales. El elemento subjetivo se impone con audacia desconocida. La obra de Bach y de Handel se desenvuelven siguiendo leyes estrictas, que no son las leyes de la emoción, que la evitan o la contradicen, que hacen volver los motivos en momentos y en lugares previstos, cuando la emoción quizás quisiera otra cosa; que, por otra parte, temen las fluctuaciones sentimentales o se abandonan a ellas cuando presentan aspectos simétricos, oposiciones un poco mecánicas entre el f. y el p., entre el *tutti* y el *concertino*. Se proscribían de estas composiciones el sentimiento y la emoción individuales, lo que explicaría en cierto modo la serenidad que en ellas admiramos.

Con los artistas de la nueva escuela la personalidad adquiere vigor, se libera. No llega aún a la libertad de Beethoven, pero las raíces del arte beethoviano hay que buscarlas entre los sinfonistas de Mannhein, sobre todo en el checo Joham Stamitz.

Diré algunas palabras tan solo, sobre el desenvolvimiento ulterior de la Cantata profana.

Giacomo Carissimi, con su Cantata de María Stuardo, Stradella y Alejandro Scarlatti, delinearon definitivamente la primera forma de la Cantata, que fué una continuación de recitativos y arias, y algunas veces entrecortada con coros. Ilustraron la historia de la Cantata en Italia, a más de los nombrados, Pasquini, Bassani, Vitali, Astorga, Marcelo, Pergolosi, Cesti, Cavalli, Legrenzi, Luigi Rossi, Agostini, Lotti, Bononcini, la Strozzi, Graziani, Vinci, Leo, Jommelli y Salvator Rosa. Algo después los compositores italianos descuidaron esta forma para volver al género madrigalesco, y a las simples romanzas y melodías vocales con acompañamiento, géneros más ligeros ilustrados por Morlacchi, Vaccai, Ricci

L., Mercadante, Pacini, Bellini, Verdi, Marchetti, Ponchielli.

Los representantes de la antigua Cantata en Francia son Campra, Clèrambault, que anunciaba ya el estilo apasionado, expresivo y dramático de Gluck y por último el célebre Rameau.

Gran número de Cantatas, de maestros italianos y franceses, aparecieron en tiempos de la revolución, inspiradas en las circunstancias y en los acontecimientos, hasta la aparición de David y de Berlioz, que dieron al género gran desenvolvimiento sinfónico y dramático, el primero con su cantata *El Desierto* y el segundo con *La Condenación de Fausto,* transformada en ópera por la iniciativa irreverente y comercial de un director del teatro de Montecarlo.

Escribieron Cantatas César Franck, *Psiche*, de escaso valor estético en relación a las otras obras del autor, Vincent D'Indy, *El Canto de la Campana* (1884), (y también *La Jornada del Cid, Sangefleurise*) discípulo del anterior, pero que en este género siguió más bien las huellas de Berlioz; y además, — aunque no franceses — el flamenco Peter Benoit, el lorenés Teodorico Gouvy, y Paolo Gibson, colorista orquestal, autor de una *Francesca da Rimini,* Cantata sobre el V Canto del Infierno.

La Cantata en Alemania alcanza su apogeo a fines del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII con Keiser, Schürdeman y Bach (J. S.).

Este patriarca de la música escribió también algunas Cantatas profanas, *La Cantata de Caza, La Serenata para el príncipe Leopoldo, Eole satisfecho, Febo y Pan, Cantata sobre el Café, La Elección de Hércules, Schleicht spielende Wellen* y la *Cantata Burlesca,* que muestran el carácter humano de su alma en la intimidad.

Handel escribió Cantatas sobre el modelo de los Scarlatti, considerándose la más importante su *Fiesta de Alejandro,* de desenvolvimiento y estilo puramente operáticos.

Entre las Cantatas románticas — he explicado en otro capítulo qué debe entenderse por *romanticismo* musical

— las más importantes son *El Paraíso y la Peri* y el *Fausto* de Roberto Schumann, a las que debemos agregar obras de Brahms y de Max Bruch (1838), que ha escrito también oratorios.

Los autores ingleses de oratorios postmendelssohnianos, que ya he citado, han escrito igualmente Cantatas profanas y sagradas de mérito equivalente a sus obras antes mencionadas.

VII

Desde las primeras composiciones vocales del siglo XV hasta *Le Clavecin bien tempèré* o *El arte de la fuga* de J. S. Bach, el arte de la fuga, — la fuga es el tipo de las composiciones tonales y el género clásico por excelencia, — pasó por un largo y lento desenvolvimiento. El arte de la fuga nació directamente de los artificios canónicos de las composiciones para órgano, y durante los siglos XV y XVI con los nombres de *ricercare, toccatta, fantasía, suonata*, etc., ilustrados por los nombres de Gabrielli (A. y J.), Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Scheit, Pachelbel, Buxtehude, la fuga fué reuniendo los elementos más importantes de la forma que Juan Sebastián Bach elevaría a su más alto grado de perfección.

En realidad, de las formas algo imprecisas citadas en otro capítulo, nacieron dos géneros clásicos: la Fuga y la Sonata. Desde el punto de vista de la cronología histórica debo ocuparme en este número de la Fuga, además porque la fuga es el prototipo universal de las obras clásicas y presenta el plan común de todas las formas musicales modernas.

Voy a describir su esquema: La Fuga es la exposición tonal, es decir, en conformidad con las exigencias de la tonalidad, de un tema principal, que se llama sujeto, y de un tema secundario llamado contrasujeto, asociados, y que provocan por sí solos todos los elementos de esta

pieza coral (1). El centro tonal es necesariamente el tono de la tónica. En él se abre la fuga y él la concluye. El tema principal se inicia en la tónica; inmediatamente después la dominante, situada en la otra extremidad de la quinta modal, que dentro de la octava es el grado esencial, canta el tema bajo forma de respuesta, es decir, se realiza una reiteración del sujeto en la quinta superior. Generalmente el tono relativo menor de la tónica se apodera del tema luego de haber sido cantado por la dominante, encadenando como respuesta, el tono situado en su quinta superior que es el relativo menor de la dominante. Recién se muestra la subdominante. Su respuesta en la quinta superior viene a ser el sujeto en la tónica. Puede ser seguida, a veces es precedida, por su relativo menor; otras este relativo la substituye por completo, y entonces la subdominante exhibe su grado característico en los últimos compases de la pieza.

Así, pues, la Fuga se abre con el Tema expuesto en la tónica, repetido por la dominante, y termina en una reiteración de la tónica expresada o subentendida. Llegado a este punto el tema parece sufrir un retroceso y se realiza el mismo viaje en sentido inverso. Por necesidad de variedad y, en consecuencia, a las atracciones que los tonos vecinos ejercen entre sí, el itinerario sufre un cambio y el tema pasa por la subdominante agotando así la triada armónica, afirmando contundentemente el triunfo de la tonalidad. Este esquema expuesto es también el

---

(1) Esta definición es de Maurice Emmanuel: *Histoire de la langue musicale*. H. Laurens, editor. M. Emmanuel agrega, para caracterizar la estructura de la Fuga: "Se trata en realidad de un *coro*, vocal o instrumental, en el que cada voz, cada parte (parte y voz, en música, son palabras sinónimas) conservará su independencia en proporción a la experiencia del constructor".

Efectivamente, la fuga, como casi toda la música de iglesia y como la música de J. S. Bach, es música "coral", porque su estructura y su desenvolvimiento tratan de conservar siempre la independencia constante de cada una de las voces o partes.

Se consultará con provecho sobre la Fuga el respectivo artículo del Diccionario de Grove.

de la cadencia perfecta (1). Queda por decir cómo se introducen los diversos tonos relativos. El relativo menor de la tónica es esencial. El relativo de la subdominante sigue a su mayor y a veces lo reemplaza. Habitualmente los modernos, después de Bach, como las dos escalas relativas tienen una armadura idéntica, cuando se trata de la subdominante, se contentan con enunciar el relativo menor.

Como se ve, el plan de la Fuga es simple, demasiado simple y si se concretase a una sucesión inmutable de modulaciones de un mismo tema, no podría aplicársele con mucha justicia el nombre de pieza de arte.

La fuga fué asimilándose las conquistas lejanas del contrapunto, del lenguaje polífono que vino formándose

---

(1) Emmanuel, en la obra citada, agrega estas reflexiones muy a propósito para afirmar la unidad, la continuidad de la lengua musical, y que no está de más repetir: "El esquema de la Fuga es también el esquema de las sinfonías antiguas (a), del "Cuerpo de la Armonía" (b) y ¿no puede leerse en él el resumen de la doctrina de los antiguos sobre los sonidos fijos de la escala-tipo?

"Los mismos cuadros rigen—aunque los fenómenos aplicados difieran—el diagrama de la Doristi (c) antigua y el organismo de la fuga moderna. Nada revela mejor la homogeneidad del arte musical, desde Pitágoras y Arquitas hasta Juan S. Bach. No hay que cansarse de repetir esta comprobación: nuestras "notas tonales" son la armadura armónica del modo de *do* a la vez que son la armadura melódica del modo de *mi*. El Mayor moderno y el Menor antiguo tienen la misma base: en éste, sólo el juego de las quintas edifica el modo sobre esta base; en aquél, las terceras agregan su actividad a la de las quintas para construir un modo en que la Resonancia, más ampliamente aplicada, crea una armonización que termina en la Tonalidad. Esta no es otra cosa que la centralización de los acordes perfectos mayores edificados sobre el antiguo Cuerpo de la Armonía alrededor de la Fundamental, convertida en Tónica".

(a) Son para los antiguos las consonancias perfectas.

(b) Se designa con estas palabras el esqueleto fijo, por decir así, de la escala general de los sonidos en los antiguos, que persiste a través de los períodos diversos de la historia y al que corresponden las "notas tonales" del arte moderno.

(c) Armonía nacional esencial de los griegos.

desde el siglo XIII, y del que he tratado en la parte primera. Contrapuntos dobles invertibles, imitaciones, canones, todas las variaciones del viejo contrapunto y sus artificios se pusieron al servicio del arte nuevo de la Fuga. El más importante de todos los artificios de la Fuga fué la introducción en su cerrada estructura de un "contrasujeto" invertible, y lo más diferente posible del tema principal. Este artificio creó el "dualismo temático", y en realidad toda fuga está constituída por la amalgama y el desenvolvimiento de dos temas. Los demás elementos, rítmicos y melódicos, derivan de uno u otro tema, según el arte, el gusto y el ingenio del compositor.

El arte de la Fuga consiste, pues, en organizar "melodías" simultáneas, que guarden entre sí una independencia absoluta, y es este arte el que dió a las formas simétricas de los clásicos el dualismo temático implantado en todo el arte moderno.

Juan Sebastián Bach (1685 - 1750) fué el regulador, el ordenador de la Fuga. Fué un simplificador sistemático de la escala sonora, dice Maurice Emmanuel, un centralizador extremoso en detrimento de la modalidad y cúpole la gloria de realizar la síntesis de la monodia y de la polifonía. Al imponer sacrificios a la lengua musical, enfeudada en un modo único, la enriqueció con todos los recursos de una armonía a la vez adventicia y coordinada. Y sin pensar en ver en los acordes entidades armónicas, fijó su actividad bajo el régimen tonal. Los acordes resultan en él de las combinaciones de la polifonía, no pueden ser individualizados. Derivan, sin poder aislarlos, de una escritura perpetuamente "coral" y tonal, que puede considerarse perfecta. Ni Mozart ni Beethoven, agrega M. Emmanuel, realizaron nunca un "coro" tan perfecto.

La obra de Bach es portentosa, es inmensa, es tan grande que, como dice un crítico francés que he citado en la exposición estética; su sombra parece extenderse

sobre la música entera. Es en la historia del arte músico un "hecho" esencial (1).

Al querer definir los caracteres generales de la inmensa labor de J. S. Bach, que por sí sola es ya un universo con sus propias leyes, debo repetir lo mucho que el arte musical debe al genio italiano. Porque Bach es sin disputa un genio eminenemente nacional, pero la genealogía de sus cantatas de iglesia, de sus obras instrumentales, de sus Pasiones, de sus obras para órgano, hay que buscarlas fuera de su patria y sobre todo en Italia.

A principios del siglo XVII, como he dicho, la música italiana se había propagado por todas las cortes de Europa. Se la admiraba y se la imitaba. Henri Albert llama a Italia "madre de la música noble". En su estancia en Lüneburgo, Bach conoció las obras más importantes de la escuela italiana. Federico Manuel Praetorius, había llevado a la *Michaelisschule* de Leipgig, la *Selva Morale e Spirituale* de Claudio Monteverdi. Bach pudo ver también en la misma escuela las composiciones de Albrici, Bontempi, Carissimi, Perandi, Torri y otros. En la biblioteca de la *Johanniskirche,* de la que fué *cantor* Bach, figuraban obras de Giovanni Andrea Bontempi, de Ludovico Zacconi. Todas estas obras fueron vistas y estudiadas por Bach.

A fines del siglo XVII los italianos pusieron de moda una nueva forma del arte musical, el *Concerto grosso.* Cuando el alemán Jorge Muffat, antecesor de Bach, estudiaba en Roma el estilo italiano de clavicordio con Bernardo Pasquini (1653 - 1713), admiró grandemente los *concertos* de Arcangelo Corelli ejecutados bajo la dirección del autor, por un gran número de ejecutantes.

---

(1) Sobre Juan Sebastián Bach consúltese Alberto Schweitzer: *J. S. Bach, le musicien-poéte.* Breitkopf y Härtel, editores; y André Pirro: *L'Esthétique de Jean Sebastián Bach,* Librairie Frichbacher, editor. Estas obras se complementan. Sobre todo el trabajo de Pirro es inmenso, por lo que significa de labor y por las proporciones de su erudición. A. Pirro es además autor de una pequeña monografía sobre J. S. Bach y de un libro sobre *El órgano de J. S. Bach.*

Sobre la forma de Corelli, Muffat compuso algunos conciertos que llevó luego a Alemania, haciendo conocer a sus compatriotas "esta armonía aún desconocida". J. N. Forkel, biógrafo de Bach, dice que el gran músico aprendió a pensar en música, a conocer el encadenamiento de las ideas, sus relaciones, la variedad en la modulación y muchas otras cosas en los *concertos* italianos de Vivaldi. El más eminente biógrafo de Bach, Felipe Spitta, dice que J. S. Bach redujo las obras italianas para clavicordio con el objeto de observar mejor su arquitectura y poder analizarlas a fondo.

Bach estudió con más complacencia las obras de Antonio Vivaldi, y tradujo para órgano algunas de ellas; admiró el ingenioso uso de los dos temas diferentes y la hermosa arquitectura de los *concertos* del genial músico italiano. La Biblioteca de Berlín posee una copia de una misa en sol menor del italiano Lotti ,transcripta por Juan S. Bach en los tiempos de su estancia en Leipzig. Alessandro Scarlatti le dió los modelos de sus piezas rítmicas "a la manera del siciliano". Las reminiscencias que en Bach recuerdan a Giovanni Legrenzi, Arcangelo Corelli, Chiava di Lucca, Tomasso Albioni, etc., son numerosas.

Bach remonta hasta las raíces del arte instrumental de los italianos, dice expresamente André Pirro. En 1714 adquirió una copia de las *Fiori musicali* de Frescobaldi, uno de los primeros maestros del estilo fugado. Las reminiscencias de Frescobaldi en las obras de Bach son también fáciles de hallar.

Sí, como argumenta André Pirro, Bach no esperaba ninguna revelación de la música clara y proporcionada de los italianos, porque poseía, innatos, el sentimiento de la forma y el genio de la exposición, no es menos evidente que los italianos fueron sus verdaderos maestros, y que a ellos tomó las formas a las que debía dar por las expansiones de su portentoso genio, leyes invariables, definitivas y eterna vida.

En Weimar, dice a su vez Alberto Schweitzer, las sonatas y los conciertos de los italianos le revelaron lo que

los maestros alemanes no podían enseñarle, porque ellos mismos lo desconocían: la arquitectura musical. Este descubrimiento le entusiasmó y púsose incontinente a estudiar las obras de Vivaldi, Albioni, Legrenzi y Corelli, abandonándose por entero al encanto de las creaciones italianas. En el fondo es siempre un puro alemán porque en sus preludios y fugas encontramos todavía el arte sobrecargado de los Buxtehude; pero en vez del abandono de antes, se siente ahora en Bach el esfuerzo hacia la claridad y la simplicidad en el plan de las obras. Lo que da a sus composiciones para órgano, que fueron las primeras en que alcanzó la maestría absoluta, su grandeza y su particular valor de obras clásicas, es precisamente esa fusión del espíritu alemán y de la forma pura italiana. Se podría decir que lo que determina la personalidad y valor de un preludio o de una fuga es la relación proporcional existente entre el espíritu italiano y el espíritu alemán.

Bach debe más a Italia que a los compositores de su patria, y puede muy bien decirse que en las grandes líneas de la revolución del arte sonoro, la obra de Juan Sebastián Bach continúa, concluye y perfecciona los movimientos históricos artísticos iniciados por los instrumentistas italianos de los siglos XVI y XVII..

La obra de Juan Sebastián Bach realizó en la música una especie de purificación. Tomó a los polifonistas italianos del Renacimiento las formas y los elementos de su lengua, que purificó de todos los restos de los antiguos modos que en ellos habían sobrevivido, y sometiendo todos aquellos elementos a las exigencias extremadas de la Tonalidad, elevó la música a una precisión verbal que ha reinado despóticamente sobre la evolución posterior del arte durante dos siglos.

VIII

No me propongo seguir en este número la historia detallada de las tentativas hechas para *expresar* en música las alegrías de la vida y la caricatura de las costumbres

hasta que se constituyó el género particular y difícil de la comedia lírica, o de lo que bien podría llamar la melocomedia. Para llenar el objeto general que estos apuntes persiguen me bastará con señalar los hechos esenciales del origen de la ópera bufa, trazar a grandes rasgos los acontecimientos de su historia y señalar lo que la lengua sonora debe a este nuevo género del teatro cantado. Según parece, los antiguos, griegos y romanos, no tuvieron la menor idea de que la alegría se pudiera expresar por medio del arte de los ritmos y de los sonidos, que ellos empleaban tan sólo en la pintura de las grandes exaltaciones del alma. Los cantos populares de todos los países, más exactamente de España, Escocia, Inglaterra, Holanda, Suecia, Rusia, Polonia y Hungría, tan originales desde el punto de vista del ritmo y del acento melódico, están todos impregnados de una melancolía dulce y vaga, que en vez de expresar las libres expansiones del alma parecen cantar la gravedad triste inherente al hecho de vivir. Sólo entre los pueblos modernos los italianos y los franceses han conseguido *expresar* musicalmente lo alegre, lo cómico, lo bufo y lo grotesco. Se argumentará que los alemanes tienen óperas cómicas admirables, citando *Le Nozze di Figaro, l'Enlèvement au Sérail* y *Cosi fan tutte;* pero a decir verdad, la risa de Mozart es una irradiación graciosa y dulce de su divino genio que nada tiene de común con la verba satírica de los operistas italianos del siglo XVIII.

Lo que conviene decir desde ya es que así como en la evolución de las formas de la música pura o instrumental todas las naciones de Europa son tributarias de Italia, cúmplese igualmente en lo que respecta al origen del teatro lírico - cómico, como al melodrama, el destino que había hecho de Italia la gloriosa cuna de todas las manifestaciones plásticas de la vida del alma humana.

Fué a fines del siglo XV que comenzó a prosperar un teatro original italiano. Hasta la mitad de este mismo siglo esta especie de fiestas se reducía a los espectáculos dados por los juglares y bufones. Más tarde se tradujeron las comedias de Plauto y de Terencio, que se representa-

ron en las cortes principescas, y los primeros autores italianos no hicieron otra cosa que imitar a los autores latinos.

N. d'Arienzo, en su erudita memoria *Origini dell'opera comica* (1), dice que la principal razón por la que se unió el arte musical a los espectáculos teatrales fué el defecto de originalidad, de sana cualidad cómica, la mezquina e insuficiente reproducción de las costumbres, del primitivo teatro cómico italiano, género teatral que requiere más que ningún otro la observación y el estudio directo de la vida.

Fué entonces que para dar un cierto reposo a los intelectos fatigados en la atención continua de las palabras de la comedia, se agregó al espectáculo la música, que el encargado de ordenar el espectáculo, o los mismos actores hacían intervenir en los momentos que les parecía. Cuanto más popular era la representación, tanto más gustada era la intervención de la música.

Un autor del tiempo dice expresamente: "la comedia se ha hecho tan aburrida, y es tan despreciable que si no es acompañada con las maravillas de los intermedios, no hay persona que la pueda sufrir. La razón de ello está en la gente sórdida y mercenaria que la ha reducido a tan vilísimo estado".

Orazio Vecchi, canónigo modenés de la Capilla de Correggio, tuvo el pensamiento de secundar el deseo del público, o quizás la idea de recordar, según la opinión de muchas personas cultas, el antiguo teatro latino, y escribió las palabras y la música de una ópera escénica titulada: *L'Anfiparnaso* (Alrededor del Parnaso), representada en Módena en 1591, obra que puede considerarse la última en estilo madrigalesco y como la primera ópera bufa. Curioso resultará saber, porque parecerá imposible, que todas las escenas de este trabajo, sin excepción: monólogos, diálogos, preguntas y respuestas, todo ha sido puesto en música a cinco partes en estilo madrigalesco. Su acción es un *concertato,* un coro que canta constantemente la

(1) En *Revista Musicale Italiana.*

parte de todos los personajes, desde la primera a la última escena. Fácil es deducir que no existe ninguna relación de expresión entre el carácter del personaje y la voz, porque sea cual fuere, hombre o mujer, serio o cómico, únicamente está representado por el coro. Orazio Vecchi, desconociendo o no queriendo aceptar lo que intentaba la *Camerata fiorentina,* que buscaba la forma musical para el melodrama, adaptó a una acción escénica la polifonía madrigalesca, entonces en boga, y siguiendo la dirección de la escuela flamenca, se preocupó tan solo del desarrollo de las voces en contrapunto, olvidando por completo los personajes.

La aparición del melodrama, y sobre todo la primera representación de la *Euridice* de Rinuccini, con música de Peri y Caccini, de todo lo que he hablado en otro número de estos apuntes, representación que tuvo lugar en Florencia el 6 de octubre de 1600, dió un golpe de muerte a todos los géneros poético-musicales de moda hasta entonces: *Madrigali, Villanelle alla napolitana, Mattinate, Rappresentazioni di bataglie, giuochi e cacce.*

A la vez perdió parte de su vigor el arte del contrapunto, para dar lugar a las nuevas y variadas formas monódicas. El triunfo de la monodia, de la melodía vocal, creó el *cantante,* el *virtuoso,* y al estudio de la técnica vocal se agregó el de la expresión vivificado por la tonalidad y por el ritmo.

En un principio, al lado de los melodramas de Rinuccini sólo florecieron ensayos y curiosidades musicales de imitación de la naturaleza, más grotescas que divertidas. Como dice N. D'Arienzo, lo cómico no se elevará a verdadera expresión artística hasta el momento que el espíritu no le dé sentido elevado. Su efecto no consiste en la alteración de la forma sino en la exageración de los signos característicos de las costumbres, de las tendencias, de las pasiones humanas.

Los compositores desarrollaron su actividad en el campo de la ópera seria. Faltaban las fábulas cómicas. Pero hacia 1620 el teatro musical fué arrastrado por la decadencia del gusto literario que distingue a la Italia del si-

glo XVII. A las apariciones sobrenaturales se agregaban pasos de la más baja comicidad. A los trágicos se agregaban personajes cómicos y ridículos. Se sostenía que sin rebajar el decoro del arte podíanse variar las tragedias con escenas graciosas, y se citaba como ejemplos el *Cíclope* de Eurípides, el *Anfitrión* de Plauto. Un célebre actor del tiempo, Battista Veronese, fué el primero en representar una tragi-comedia pastoral: *La Pazzia d'Orlando*. Los maestros de poesías y de melodías creían de buena fe resucitar el teatro antiguo, y Orazio Vecchi, en el prólogo de su obra sostiene la combinación de la tragedia con pasos cómicos, según un precepto aristotélico y cita en su apoyo al *Cortigiano* de Castiglione y al poeta Tasso.

Puede asegurarse, pues, que si la comedia no floreció como una forma de arte independiente, quizá por no existir el Rinuccini que le hubiese dado sus primeras leyes, las obras melodramáticas de la primera mitad del siglo XVII revelan ya los primeros trazos de la expresión festiva y cómica (1).

Sorrentino, autor de *Fedelta trionfante,* con música de Giuseppe Alfiero, 1655; Paolella, autor del melodrama, *Il ratto di Elena,* con música de Francesco Cirillo, 1655; G. A. Cicognini, autor del drama *Orontea,* música del abate A. Cesti, Venezia, 1649, son los primeros libretistas y compositores de la comedia musical italiana, quienes más sobresalieron entre los autores de aquel tiempo. N.

(1) Muy acertadamente N. D'Arienzo, a quien sigo en este número, dice: "No se puede ser buen crítico si al juzgar del pasado queremos aplicar las ideas del presente. No quiero justificar ni alabar aquellos primitivos movimientos artísticos, sino tan sólo explicar las razones de su formación. No se está lejos de la verdad al creer que de aquí a un siglo no serán pocos los que hallen en el arte contemporáneo muchos motivos de severa censura. Recuérdese con cuánta melodía, con qué eficacia de dibujo y de color ha sido puesta en música la muerte de Sigrido, herido traidoramente por Hagen, espléndida página wagneriana; recuérdese la muerte del Marqués de Possa herido de muerte con arma de fuego. Semíramis, herida involuntariamente por su hijo, no da más que un grito, uno solo: ¡Oh, Dios mío!, y cae muerta. ¿Quién tiene razón?" — *Loc. c.*

D'Arienzo detiénese particularmente en el análisis del drama de Cicognini y Cesti. Se trata de una obra de argumento pueril y pobre, que podría ser una comedia si sus personajes fueran de más humilde condición. Fué más tarde puesta en música por el napolitano Cirillo, y aunque el estilo de su partitura no ha de considerarse como el precursor del estilo de la *Serva padrona* de Pergolese, se cuenta esta partitura como un primer documento de la melocomedia italiana, por su inspiración agradable y a veces genial. Su autor, Cirillo, parece representar el paso de la escuela florentina a la napolitana, que fué la verdadera creadora de la comedia musical, pasando la música antes por las composiciones de la escuela véneto-romana, que siguió a la florentina y antecedió a la napolitana.

La ópera bufa no fué en sus principios más que un intermedio amplificado. La expresión cómica de los melodramas de principios del siglo XVII, fué adquiriendo poco a poco una independencia relativa, que tuvo su apogeo ,antes de adquirir la forma de una obra artística independiente, en el *Intermezzo*.

La economía de la ópera bufa era a lo menos dramáticamente bastante simple. Como el argumento desarrollaba escenas populares, bastaba como escena una plaza, una calle, una habitación y un jardín. A diferencia de la ópera seria, la ópera bufa presenta como signo característico el *pezzo concertato*, el concertado, la introducción, el final escénico con muchos personajes para dar término a los actos, momento en que la acción muéstrase en su más vivaz exposición.

Paisiello en la tragedia *Pirro,* de Giovanni Gamerra, representada sobre la escena del San Carlos, en 1787, fué el primero que introdujo en el género de la ópera seria la introducción y un final concertante y además la banda militar en escena. Sin embargo, estas innovaciones no eran bien consideradas por todos (1).

(1) Sobre la historia de cada uno de los principales teatros italianos puede consultarse Arnaldo Bonaventura: *Saggio storico sul Teatro musicale italiano,* Giusti, editor; con una buena bibliografía.

Según parece, a los personajes de la comedia, siendo más reales, se les concedía el derecho de moverse, desesperarse, luchar, dialogar vivamente, en una palabra, ser más humanos, lo que no sucedía con los de la tragedia musical. Tal vez como consecuencia de ello Vinci y Pergolessi pudieron escribir los primeros *pezzi concertati*, los primeros conjuntos. Logroscino creó el final bufo, del que pasa por inventor Piccinni por haberlo perfeccionado. En aquel tiempo el más célebre fué el de la *Cecchina*, de Piccinni, que marca un inmenso progreso en relación al *settimino* del *Rey Teodoro*, de Paisiello. Citemos además el gran final del *Matrimonio segreto* de Cimarosa, sólo superado por el del *Barbero di Siviglia* de Rossini.

Entre los compositores melocómicos de la mitad del siglo XVII, cuyas obras han tenido alguna importancia sobre la evolución de la lengua universal hay que citar después de Cirillo a Francesco Provenzale, maestro de Scarlatti. Es notable el progreso que la música realizó con Provenzale. Su orquestación, relativamente a la de sus antecesores, es mucho más rica en *movimientos*, en dibujos musicales vivacísimos, abunda en nuevos efectos y se convierte con este maestro en un elemento necesario al arte melodramático.

Con Provenzale termina el período musical anterior a Scarlatti.

En los primeros años del siglo XVIII los maestros del género cómico fueron G. Veneziani, Antonio Orefice, Tommaso Mauro, Michele De Falco, Giuseppe De Maio, Gaetano Latilla e Nicola Pisano; pero todos estos maestros, en lo que importa al historiador de la lengua musical, no tienen alguna importancia al lado de Alessandro Scarlatti (1659 - 1725) genial compositor de la escuela napolitana, precursor de la música moderna, de la vocal, de la instrumental, de la religiosa como de la profana, que dió más vigor al elemento tonal y rítmico, y que puede ser considerado como el Juan Sebastián Bach de

la música italiana (1). Fué el creador del recitado instrumental u obligado, y su *aria,* de dessenvolvimiento amplio, con su *Da capo,* que es una de las columnas fuertes del edificio musical, presenta por primera vez bien orientado el valor lógico y psicológico de esta forma esencial del teatro clásico melodramático. Aceptó la clásica cadencia del recitativo italiano, que había encontrado en las obras de la escuela romana, y en lo que no hicieron otra cosa que imitarle los músicos posteriores, Paisiello, Cimarosa y Rossini. Scarlatti abandonó el viejo "ritornello" de la canción, forma inicial melódica, consideró ya la orquesta como cantidad dramática, y asoció tan hermosamente la palabra con el canto, evitando las cadencias de la salmodía, que, como ya he dicho, creó el tipo definitivo del aria bufa. Dió a la palabra una expresión musical más lógica, separó claramente los dominios del recitativo y de la expresión melódica, y fué el verdadero creador del aire, del dúo, de todas las formas de la melodía vocal, que acompañó con una armonía llena de modulaciones incidentales y por una orquesta en que imperaba el cuarteto de cuerdas, acompañado por la flauta, oboes y cornos.

Después de Scarlatti, que es su verdadero fundador, hasta Cimarosa, muerto en 1801, que es su último representante, la escuela napolitana se divide en tres grupos de compositores que expresan las principales fases de su desenvolvimiento. En el primer grupo que remonta hasta los principios del siglo XVIII, hay que colocar los sucesores inmediatos de Scarlatti, Vinci, Pórpora, Durante, Pergolesi y Leo; en el segundo grupo se distinguen los nombres de Jommelli, Tractta y Piccinni, el rival de Gluck, y por último hay que considerar a músicos como Guglielmi, Sacchini, Paisiello y Cimarosa. Los nombres de todos estos compositores llenan un siglo de historia, resumen todos los progresos de la mú-

(1) Su obra comprende 125 óperas, 500 cantatas, oratorios, misas, madrigales, piezas para *cembalo,* sinfonías, sonatas, *suites,* conciertos para diversos instrumentos y obras teóricas.

sica italiana, desde los primeros músicos venidos después de Monteverdi, Caccini y dei Cavalieri, hasta los tiempos de la revolución francesa, que abrió también una nueva era en la historia del teatro cantado.

Los verdaderos discípulos de Scarlatti, Nicola Fago, Gaetano Greco, Ignazio Gallo y el más importante de todos, Francesco Durante, fueron compositores contrapuntísticos y de iglesia. Francesco Mancini y Carmine Giordano escribieron intermedios cómicos que no se señalan por nada notable.

El músico teatral que verdaderamente continúa la obra de Scarlatti es Leonardo Vinci (1690 - 1732), también compositor religioso de importancia, pero que tiene derecho al título de reformador del gusto público por sus obras serias: *Didone, Artaserse, Catone,* y por su ópera bufa dialectal *Zite'ngalera,* que hizo su fama de excelente compositor.

G. B. Pergolesi (1710 - 1736), autor de los intermedios de la *Serva padrona,* cantados por primera vez entre uno y otro acto de su ópera *Prigioniero superbo,* el 28 de agosto de 1733, en el teatro San Bartolomé, en Nápoles, es reputado como el compositor que dió una de las primeras obras maestras de la música bufa napolitana. Ejecutados, junto con otras óperas cómicas en 1752 en la sala de la Opera de París, estos intermedios dieron a conocer a los franceses un nuevo género musical. Blavet, autor del *Jaloux corrigé* (*pastiche italien*), Monsigny, autor de *On ne s'avise jamais* y Dauvergne, autor de los *Troqueurs,* imitaron los intermedios de Pergolesi, creando así las primeras óperas cómicas francesas (1).

---

(1) Reproduzco una nota de N. D'Arienzo a su memoria, que se hará bien en relacionar con lo que en otra parte de este libro digo respecto de la música en Francia:

"Léese en la rara edición de las obras de Rousseau, París, 1827: La estancia en París de una compañía de bufones italianos, desde el mes de Agosto de 1752... en esta estancia de 20 meses representaron doce comedias o intermedios, entre las principales, además de la *Serva padrona*: *La Finta Cameriera,* de Atel-

La reputación de Pergolesi, más grande y más popular que la de los maestros más célebres de la primitiva escuela napolitana, reposa sobre tres obras diferentes: los mencionados intermedios, *La serva padrona,* un *Stabat Mater* y un *Salve Regina* para una voz, dos violines, bajo y órgano. Fué en realidad el más genial de los compositores cómicos italianos, pues su música de iglesia no es de gusto muy severo, ni sus inspiraciones melódicas de un sentimiento muy elevado, porque recuerdan más bien las melodías de que hizo gala en los comentarios de su graciosa e inmortal ópera bufa.

IX

La historia de la sonata es la historia del esfuerzo por resolver uno de los más singulares problemas que se hayan presentado al espíritu del hombre y su solución es una de las más felices obras debidas a sus instintos artísticos.

Al reproducir las mismas palabras con que empiezan las 31 columnas que el Diccionario de Grove dedica a la Sonata (1), he querido señalar la importancia que esta forma tiene sobre el desenvolvimiento de la música. Esta reseña de su evolución quedará sin duda muy por debajo de la importancia del asunto; pero recordaré en mi descargo que, si como se lee en el citado artículo del Diccio-

---

la; *La Scaltra governante,* de Cocchi; *La Zíngara,* de Rinaldo da Capua; *Il Paretaio,* de Jommelli, e *I Viaggiatori,* de Leo. El editor Garney observa: El éxito de estos intermedios no fué siempre el mismo; pero bastaron para hacer conocer a la nación francesa un género de música del que no tenía ni siquiera idea. Marmontel dice lo mismo: reconoce, que la *Serva padrona* sirvió de escuela a los franceses". Véase De Villars, *La Serva padrona, son apparition a París en* 1752, *son influence, son analyse,* etc.

(1) Consúltese como muy importante, sobre los orígenes de la Sonata, a más del citado artículo del Diccionario inglés, la obra de J. S. Shedlock, *The piano-forte Sonata,* Methuen, editor. Las informaciones de Shedlock han servido a Henri Michel para sus conferencias sobre la Sonata antes de Beethoven, editadas por Fischbacher, París.

nario de Grove. "una sonata es, como su nombre indica, *solamente* una pieza sonora, una simple concadenación de sonidos, independiente de todo texto poético y de toda ayuda de voces o de palabras", es una pieza de tal importancia por su estructura, que dió origen, mejor dicho, impuso las leyes de su constitución a todas las formas superiores de la música pura. Beethoven, dice Wágner en el folleto antes mencionado, fué siempre un compositor de Sonatas, porque la forma - sonata le dió la norma, el criterio para la creación de sus mejores composiciones. El asunto es, pues, demasiado amplio y sólo la exposición completa de todos los problemas y estudios que sugiere demandaría un grueso volumen.

Voy a trazar aquí brevemente la evolución de la forma clásica por excelencia, en su última exposición, que es la Sonata para piano.

En un principio, dice el articulista del Diccionario inglés, el nombre de Sonata fué adoptado como antitético del nombre de Cantata, que se daba a los trozos destinados a la voz humana. Sonata era cualquier trozo instrumental; pero la misma palabra sirvió más tarde para designar una forma de la música instrumental que podía escribirse para uno, dos, tres (trío), cuatro (cuarteto) o muchos instrumentos (sinfonía). En el siglo XVIII se aplicó la misma palabra en un sentido más restringido, para designar piezas instrumentales destinadas tan sólo a uno o dos instrumentos.

La música instrumental separada del canto religioso, se convirtió en la Sonata de iglesia, que heredó la técnica perfeccionada de la música religiosa, la primera en producir obras maestras, lo que explica el predominio en aquella forma de un estilo grave, en imitaciones, rigurosamente fugado. Porque el arte de la fuga y el estilo en contrapunto son de origen vocal.

A su vez, la música instrumental separada de la danza fué en su principio una serie de danzas que se escuchaban sin bailar. A pesar de sus orígenes populares eran aires de danza compuestas de pasos y giros que formaban un conjunto de evoluciones absolutamente ordenadas, que se

repetían muchas veces, lo que explica la importancia que hasta en la forma más evolucionada de la Sonata tuvieron siempre el retorno y el encadenamiento de los temas.

En el número III de la segunda parte tuve que hacer referencia a la primera forma embrionaria que los alemanes llamaban *Partien* y los italianos *Ricercari da suonare.* Se llamaron más tarde *Suites.* En una *Suite* se reunían las danzas más características de diversos países de Europa. Ordinariamente se formaba de un preludio y cuatro danzas: la *Alemana,* la *Corriente,* de origen italiano, la *Zarabanda,* española, y la *Giga* de origen inglés o escocés. A veces se agregaba una danza francesa, *Gavota, Pasapié, Rigodón* o *Bourrée,* y otras, una danza era reemplazada por un *Aria.* Cierta unidad de conjunto era obtenida tan sólo por la tonalidad. Las *Suites* más antiguas fueron escritas para la sinfonía. Poco a poco esta sucesión de danzas se convirtió en un conjunto más orgánico, se tuvo las formas embrionarias de la sonata de iglesia y de cámara, hasta que los alemanes dieron a la forma de los italianos la constitución descripta por Luigi Torchi, que se convirtió en la forma universal de los géneros clásicos. Su evolución en la música instrumental ha sido estudiada con alguna detención en el número II de la segunda parte. La forma-sonata, de origen religioso y popular a la vez, puede considerarse como la forma artística musical por excelencia, pues era una expresión de los sentimientos fundamentales del alma de la muchedumbre, y se elevó, desde el punto de vista de las formas, a una arquitectura exterior que realiza las condiciones externas de la obra artística: la variedad en la unidad.

Así como la música instrumental en sus principios se limitó a acompañar o a sostener las voces, en sus orígenes el clavicordio sostenía con un bajo continuo las voces cantantes de los violines. Se dió independencia al clavicordio, cuando más tarde con su práctica sucesiva se vió que era un instrumento completo, del cual podían sacarse efectos armónicos y polifónicos. La primera sonata para este instrumento fué compuesta en 1695 por Juan Kuhnau, (1661-1722), cantor de la Iglesia de Santo Tomás, en Leipzig.

La ópera y los virtuosos italianos de Nápoles, Roma y Venezia, distraían toda la atención pública de Italia como de Alemania, y puede decirse que Kuhnau creó el nuevo género en medio de una obscuridad relativa y de un injusto olvido (1).

De uno a otro grupo de sus obras el estilo de Kuhnau se hace sucesivamente más complejo y su ejecución más difícil; se debate generalmente contra el formalismo escolástico imperante, que le parecía no convenir ni a la sonata ni al clavicordio, y busca obstinadamente la expresión, imita la naturaleza y revela en todas sus composiciones un genio independiente, una rica fantasía y una inspiración espontánea y muy poética. Kuhnau dió además el modelo más perfecto de la música antigua con programa, en su *Representación musical de algunas historias bíblicas compuestas para clavicordio por J. K. para recreo de los aficionados,* en la que intenta contar musicalmente algunos episodios sobresalientes de la Historia Santa. Sólo me resta dejar constancia de que estas *Sonatas bíblicas* son más bien de forma libre, su desenvolvimiento musical está determinado por el asunto que cada una trata, y se separan igualmente de la sonata de aquel tiempo como de la sonata clásica, es decir, la sonata perfeccionada por Felipe Manuel Bach (1714-1788).

Fué este hijo del gran Sebastián Bach, el único que fijó la forma definitiva del modelo creado por los italianos, forma que más tarde Haydn y Mozart iban a legar al cuarteto y a la sinfonía. Felipe Manuel Bach escribió alrede-

---

(1) La personalidad original del viejo músico se manifiesta en su música para clavicordio, que forma cuatro colecciones: *Neue clavier Uebung* (Nuevos estudios para clave), 1ª. y 2ª partes; *Frische clavier Früchte* (Frutos nuevos del clavicordio) y las *Historias Bíblicas.* Los tres primeros fueron publicados en Francia, por Farrene, en 1861, en el *Trésor des pianistes.* Shedlock, en Londres, en 1861, reeditó parte de las *Historias Bíblicas.* Las cuatro colecciones fueron publicadas en un volumen en 1900, por la casa Breitkopf y Härtel en la importante colección *Denkmaler Deutscher Tonkunst.* Esta edición reproduce fielmente las epístolas dedicatorias y los prefacios mismos de Kuhnau.

dor de 18 sinfonías, 52 conciertos, cantatas, oratorios, muchas piezas vocales profanas y religiosas, y más de 200 piezas para clavicémbalo, pero su genio renovador se reveló en las Sonatas que pueden considerarse como el punto inicial de la técnica moderna del piano. En 1742 Bach publicó su primera colección de Sonatas; siguieron luego, en 1745, las *Wurtemburg-Sonatas,* que obtuvieron gran éxito y popularizaron el nombre del autor; en 1760 las *Seis Sonatas con variantes en las repeticiones;* en 1766 las *Sonatas fáciles;* en 1770, las *Sonatas para las damas,* y por último desde 1779 a 1787 seis colecciones sucesivas de *Sonatas para los conocedores,* que son consideradas como la parte más importante y mejor de las obras de Bach.

Históricamente sus composiciones instrumentales son las que guardan mayor significación, desde que el desenvolvimiento de las grandes formas de la música instrumental, es, como he dicho, la gran característica de los tiempos modernos. Su música vocal, casi toda de iglesia, es fría y monótona, cualidad que debe atribuirse al seco racionalismo de aquella época. En sus composiciones para clavicémbalo reveló y desenvolvió admirablemente la técnica de Juan Sebastián Bach, desarrollando, en oposición al método de contrapunto que imperaba en la sonata antigua, el procedimiento armónico, y dando a la disposición de los temas y a la tonalidad más complejidad y a la vez más simetría.

Voy a detenerme un poco, requerido por la importancia del asunto, sobre los progresos debidos por la sonata clásica al segundo hijo de Juan Sebastián Bach.

La primitiva Sonata se diferenciaba apenas de la *Suite,* por dominar en ambas el estilo preciso del contrapunto. La fuga era el modelo perfecto y común de la música vocal y de la música instrumental. Con el imperio progresivo de la armonía, la Sonata se convirtió en el tipo de un arte nuevo, más libre y más personal. Felipe Manuel Bach realiza el primer paso de la sonata antigua en estilo fugado y de contrapunto hacia la sonata en estilo armónico. Felipe Manuel Bach es el lazo de unión que va de Juan

Sebastián Bach a Beethoven. La diferencia de los dos géneros de composición, géneros separados por las sonatas de Felipe Manuel Bach, fué espiritualmente señalada por un *bon mot* recogido por Henri Michel y debido a Hans von Bulow que tan afecto era a esta clase de agudezas: decía que los 48 preludios y fugas del *Clavecin bien tempéré* de Juan Sebastián Bach y las 32 Sonatas para piano de Beethoven son el Antiguo y el Nuevo Testamento de la música moderna.

La Sonata de Felipe Manuel Bach se divide en tres tiempos, de los cuales sólo el primero está sometido a una forma fija. Los perfeccionamientos que F. M. Bach aportó a la primitiva forma creada por los italianos han sido suscintamente descriptos en el número II de la segunda parte, y sería ocioso repetir aquí aquella descripción. Esta forma comprende el primer tiempo. El segundo es un andante o un adagio escrito en tono vecino del tono del primer tiempo, y el conjunto finaliza por un movimiento rápido en el tono inicial de la Sonata.

Se ha notado con razón que esta disposición de la Sonata guarda una simetría bastante análoga a la de la poesía lírica griega, como se muestra en las Odas de Píndaro o en los coros de las tragedias de Esquilo y de Sófocles, si bien la música por sus elementos propios—ritmo, melodía y tonalidad— es fuente de combinaciones más delicadas, más variadas y más complejas que las de los maestros clásicos. Así ha sucedido que los músicos del siglo XIX sometieron con mayor o menor precisión sus inspiraciones a las leyes de este modelo ideal, al que Haydn, Mozart y Beethoven dieron sus proporciones más armoniosas.

Corresponde decir que en las Sonatas de Felipe Manuel Bach el primer tiempo es casi siempre el más débil, y dentro de la rigidez de la forma sus ideas melódicas resultan como ahogadas y violentadas y su desenvolvimiento confuso y un tanto apresurado. En la segunda parte, que comprende el movimiento lento, F. M. Bach fué siempre más feliz, porque encontrándose aquí en plena libertad, su inspiración pudo expandirse con toda seguridad e inde-

pendencia. Este segundo tiempo de la Sonata, que es a veces una especie de romanza compuesta de dos temas, tras una simple y amplia frase melódica, un tema con variaciones o un aria en el viejo estilo en contrapunto, dió a F. M. Bach oportunidad de sobrepasar en invención y sentimiento patético a Haydn y al mismo Mozart.

Creo haber dicho ya que el último tiempo es siempre un trozo de carácter brillante y de movimiento vivo que reproduce, aunque muy libremente, el plan del primer allegro, terminando sin embargo por una importante coda, Este tiempo fué creado por una lógica espontánea e instintiva para dar armonía y proporción al conjunto, así como los antiguos maestros de la *Suite* siempre terminaban con un aire lleno de vivacidad.

Faltaba a esta hermosa forma de la Sonata ser fecundada por las invenciones de un músico de verdadero genio. Hydn y Mozart, que casi nada modificaron en la economía exterior de la forma clásica, le dieron, sin embargo, una belleza tan expresiva, una elegancia tan ligera y graciosa, y tan sinceros acentos, que hay que colocar sus producciones, no sólo como los modelos perfectos del género, sino como imperecederas obras de genio.

Para hablar de las Sonatas de Mozart, Clementi, Dussek y Rust, para llegar luego a Beetoven,, tendría que detenerme en las cualidades distintivas del estilo de cada uno de ellos, lo que no cuadra en la índole de este trabajo y corresponde mejor a una historia biográfica de la música. Análisis de tal naturaleza no pueden más que resolverse en paráfrasis literarias, más o menos poéticas, más o menos elocuentes. ¿Quién podría revelar en prosa en qué consiste el genio de Mozart, mejor dicho, la belleza y el encanto misterioso que se desprenden de sus Fantasías? En música la descripción, cuando no se trata de analizar formas precisas, se convierte en metáfora.

Beethoven heredó de Mozart la forma clásica, la fecundó con el espíritu de los tiempos nuevos, con el espíritu del hombre posterior a la revolución francesa, dedujo de ella todo lo que podía dar, y con algunas de sus 32 sonatas

la elevó a las gloriosas alturas de las obras inmortales del espíritu humano (1).

X

La palabra sinfonía designaba entre los antiguos griegos la consonancia de octava (2). Adoptado el término por la lengua latina fué empleado con la misma acepción. En el siglo VII de la Era cristiana se llamó Sinfonía al conjunto de voces infantiles agudas que doblaban las voces de los hombres en la capilla pontifical. Hacia el siglo X se llamaba *sinfonizar* acompañar una melodía en la octava. Un poco más tarde la palabra se empleó para designar un instumento, el primitivo *organistrum,* reducido a proporciones más manejables, y cuyo uso fué abandonado enseguida a los mendigos y vagabundos.

Por primera vez fué empleado el término Sinfonía para designar un trozo de música en el siglo XVI. H. Waelrant publicó en Amberes, en 1592, una colección de 4 piezas musicales titulada *Symphonia angelica di diversi excellentissimi musici, a 4, 5, 6 voci.* Heinrich Schütz publicó en Venezia, en 1629, sus *Syphoniae sacrée,* colección

(1) Después de los sesenta años transcurridos desde el día de la aparición del libro de Guillermo de Lenz: *Beethoven y sus tres estilos* (reeditado en francés en 1909 por M. D. Calvocoresi) sigue siendo el mejor que se pueda recomendar sobre las Sonatas de Beethoven. Todos los críticos posteriores de las Sonatas han bebido en este libro sabio, de estilo un poco fantástico, de una materia tan abundante y tan varia, tan fecundo en observaciones de todo orden, de un espíritu tan original y sincero, y que a pesar de algunos errores pueden leerlo todos, técnicos y simples aficionados, con sumo provecho. Creo que difícilmente la música y sus problemas técnicos habrán inspirado nunca un libro de mayor interés que éste, si no es el otro del autor *Beethoven, eine Kunst-studie,* 6 volúmenes, que desgraciadamente no ha tenido aún traducción francesa que lo hubiera popularizado entre los lectores latinos.

(2) Sobre los orígenes de la Sinfonía consúltese: Michel Brenet, *Histoire de la Symphonie á orchestre,* Gauthier Villars, editor.—París.

de cantos a 1, 2 y 3 voces con acompañamiento de órgano y 1, 2 ó 3 instrumentos obligados. Otros compositores aplicaron la palabra Sinfonía indistintamente a cantos espirituales y mundanos, sin acompañamiento instrumental, y a piezas instrumentales variadas. Los franceses del siglo XVIII llamaron Sinfonía indistintamente al acompañamiento instrumental de una ópera, a los ritornellos, a los entreactos, sin distinguir entre música de iglesia o teatral (1).

En los números II y III de la Segunda Parte he analizado, aunque brevemente, las primeras manifestaciones de la música instrumental, y he señalado cómo se constituyeron aquellas formas embrionarias que los italianos llamaban *ricercari da suonare,* los alemanes *partien,* más tarde *suite* y que con el nombre de *suonata* impusieron a la música europea una forma artística fija y universal. A estas primitivas formas hay que agregar la *overtura.* (2). Con esta palabra se designaba originariamente el preludio instrumental de una ópera y su más importante y primitivo desenvolvimiento se debe al músico florentino Lulli, que lo empleó en sus series de ópera y *ballets* franceses que datan de 1672 a 1686. La primitiva ópera italiana era generalmente precedida de una pequeña introducción instrumental, usualmente llamada Sinfonía, otras veces *Toccata,* habiéndose aplicado más tarde este término a piezas para instrumentos de teclado y el de sinfonía a la más grande de las formas de la música pura. Lulli fijó en la overtura la forma del preludio dramático. Las overturas de su ópera

(1) Puede consultarse el largo artículo que el Diccionario de Grove dedica a la palabra sinfonía.

(2) Para que se me entienda fácilmente escribo así esta palabra que en castellano no tiene significación alguna y que debiera traducir por el término correspondiente e inusitado de "apertura". La palabra, como se verá en el texto, es de origen francés; los ingleses escriben *overture,* los italianos *overtura* y los alemanes *ouvertüre, Vorspiel* y *Einleitung.* Prefiero no traducir, desde que es corriente aceptar en el lenguaje técnico de las artes y oficios los términos con la ortografía originaria para designar tan sólo la idea o la cosa técnica a que originariamente se aplicaron.

no sólo sirvieron como modelos a los compradores de su siglo. Fueron empleadas extensivamente en Italia y en Alemania como preludios de ópera por todos los compositores posteriores. El inglés Purcell y Handel usaron con talento de esta forma de preludio. La forma de overtura de Lulli consistía en una lenta introducción, llamada *grave*, seguida de una segunda parte más larga y de movimiento más vivo, un allegro comúnmente en estilo fugado, terminando el trozo por una repetición del *grave*. A veces se introducía en la overtura una de las muchas formas de danza de aquel tiempo, y otras dos piezas de este carácter.

A la forma Overtura hay que agregar en esta designación de las antiguas formas de composición instrumental que antecedieron y prepararon el advenimiento de la Sinfonía clásica, la forma llamada *Concerto*, que apareció en el siglo XVII, y que con el nombre de *concerto grosso* adquirió en las obras del violinista Giuseppe Torelli, muerto en 1708, sus formas más simétricas.

Desde sus comienzos, durante dos siglos, el objeto principal del concierto fué la glorificación de un solo instrumento, tratado *a solo* o sostenido por un simple cuarteto o por la orquesta. Los primeros conciertos fueron escritos para violín, que es el instrumento virtuoso por excelencia. Poco después que los de Torelli, Corelli publicó sus conciertos, que imprimieron a esta nueva forma su dirección más feliz. Después de este ilustre reformador vino Tartini, igualmente grande como compositor y como violinista. Los discípulos de estos dos grandes artistas, Germiniani, Locatelli, Somis, Leclair, Nardini, Pugnani, Domenico Ferrari y muchos otros menos ilustres, trabajaron por la gloria de esta escuela y prepararon la época memorable personificada por Viotti.

En los grandes conciertos de Torelli, Corelli, Vivaldi y Tartini, los *soli* se distinguían de los *tutti* o *ripieni* por las cadencias o arabescos ornamentales, pero su estructura o forma exterior era muy semejante a la de la Sonata. Estaba constituída de tres tiempos, un allegro, seguido de un lento y un final muy vivo. Prontamente, como sucede con todas las formas del arte, los demás países de Europa se

apropiaron esta nueva forma creada por los italianos. Leclair en Francia, Handel en Inglaterra y Juan Sebastán Bach en Alemania publicaron con cortos intervalos de tiempo *Concerti grossi* a la manera de los italianos. Pero hay que esperar el advenimiento de Mozart para que el concierto se definiera estrictamente y se indepndizara por completo de la rígida escolástica.

La forma del *Concerto* era la de la Sonata en varios movimientos. Esta forma se fué amplificando poco a poco mediante la adición de los desenvolvimientos temáticos ante todo y luego por una insistencia mayor del tema que derivaba especialmente de la alternativa de los *soli* y de los *tutti*. Según hace notar Luigi Torchi, esta intermitencia de diversa intensidad sonora es lo que hizo no sólo tolerable, sino eficaz la repetición del tema. Si el *concerto grosso* tuvo una directa influencia sobre la formación de la Sinfonía clásica, es porque manifiesta desde un principio en la materialidad externa de la ejecución, ciertas veleidades o indicios de intenciones orquestales, que poco a poco se van sobreponiendo. Las partes, con excepción del *primo violino del concertino,* fueron escritas en plural: *violini primi di ripieno, violini secondi di ripieno, alte viole obbligate, violoncelli, contrabassi di ripieno.* Aunque la parte fuera escrita en singular se doblaba, se triplicaba, se multiplicaba. En los *concerti grossi* se introdujeron los instrumentos *di ripieno,* trompas, cornetas, trombones, flautas, que provocaron nuevos y mayores elementos de sinfonismo.

Por lo demás, agrega Luigi Torchi, esta amplia conformación exterior de la orquesta era un hecho que se producía en Italia siglo y medio antes del 1700, en el acompañamiento instrumental de los primeros melodramas, si bien es verdad que no revelaran todavía una forma de música instrumental independiente.

Todas aquellas formas, la *suite,* la *sonata,* el *concerto grosso,* expandieron por toda Europa el gusto de la música instrumental y se encaminaron poco a poco hacia la sinfonía, que debía contenerlas a todas superándolas, y que puede considerarse como el más bello resultado de los

progresos del arte sonoro, del espíritu musical y de la perfección de la técnica de los instrumentos.

Según G. W. Fink, citado por Brenet, las más antiguas sinfonías para orquesta fueron escritas en 1725 e impresas en 1746 por Juan Agrell, músico de la Corte de Cassel. No son más que pequeñas piezas instrumentales, ordinariamente dispuestas para un cuarteto de cuerdas, es decir, exentas de verdadero carácter sinfónico. Otros músicos alemanes, Foerster (1693-1748), Gebel (1709-1753) publicaron sinfonías del mismo carácter (Gebel publicó más de cien); lo mismo hicieron Fosch (1688-1758), S. Ch. Hertel (1699-1754), Harrer, Schribe (1708-1776), Telemann (1681 - 1767) que fueron de una admirable fecundidad.

En Italia, Veracini, autor de sinfonías inéditas para violines, viola, violoncelo, con bajo continuo para clavicordio; Pórpora, célebre autor de cantatas y de óperas, maestro de Haydn, y por último Giam Battista Sammartini, el Haydn italiano, escribieron sinfonías en el primitivo género y hay que considerarlos como los más interesantes músicos italianos precursores de la sinfonía clásica, Giovanni Battista Sammartini, maestro de capilla en el convento de Monjas Santa María Magdalena, en Milán, es el más importante entre los primitivos sinfonistas italianos, "autor de muchos millares de obras", dice Hugo Riemann en su diccionario (1), y maestro de Gluck. Algunas sinfonías de Sammartini ejecutadas en Milán con gran éxito, pasaron prontamente las fronteras de Italia y

(1) Fetis dice haber visto en Venezia una Misa de Sammartini en cabeza de cuya primera hoja leíase que era la 2800ª. obra del autor!!

Galli (*Estetica della musica*), agrega este melancólico y justo comentario: "Si hoy se ve a un músico elevarse de la pobreza a la opulencia sólo con algunos mezquinos compases, en aquel tiempo tanta actividad producía la miseria, y en la miseria murió Sammartini, como Mozart, como Piccinni, y nadie tuvo el generoso pensamiento de grabar el nombre del fecundo y genial compositor sobre la piedra tumular. La misma suerte cupo a los restos de Juan Sebastián Bach. ¡¡¡Magnanimidad del destino!!!..."

se popularizaron por la Europa entera. Haydn, que iba a eclipsar muy pronto en este género el nombre de Sammartini, tuvo conocimiento de sus obras antes de publicar sus primeras sinfonías, las leyó con detención y las estudió, a tal punto que la confrontación de las obras de los dos autores ha permitido a los eruditos establecer la exactitud de la observación de Mysliweszek (1), citada por todos los manuales de historia, al oir en Milán algunos fragmentos de Sammartini: "He hallado el padre del estilo de Haydn".

Otros inmediatos predecesores de Haydn, aunque no de la importancia de Sammartini, son Juan Carlos Stamitz (1719-1761) compositor bohemio y Felipe Manuel Bach, más célebre por haber creado la forma definitiva de la Sonata para un instrumento.

Hacia 1754, el compositor francés Francisco José Gossec (1734-1829) publicó algunas sinfonías, que cuentan en la historia del género por haber acrecentado rápidamente el número de partes de la orquesta, en una proporción que no fué sobrepasada por las más grandes sinfonías de Haydn y de Mozart.

Las obras de todos estos autores, principalmente las sinfonías de Sammartini y las sonatas de Felipe Manuel Bach, sirvieron de primitivos modelos al creador de la clásica sinfonía.

Francisco José Haydn (1732 - 1809), compuso 118 sinfonías, de las que se conocen 73, más 9 sinfonías concertantes.

Desde el punto de vista de la forma, como desde el punto de vista de la instrumentación, Haydn lleva a sus inmediatas consecuencias en la música sinfónica la revolución realizada por Felipe Manuel Bach en las formas y el estilo de la música puramente instrumental: es decir, realiza el triunfo del estilo clásico polifónico moderno que

---

(1) Llamado en Italia *El Bohemio,* nacido cerca de Praga en 1737, murió en Roma en 1781. Autor de cuartetos y tríos para instrumentos de arco, de oratorios, misas y conciertos para flauta y violín. Autor del oratorio *Abramo ed Isacco;* atribuído a Haydn.

sucede al estilo escolástico del renacimiento instrumental. Esto puede decirse tan sólo de las últimas sinfonías de Haydn, porque las primeras son contemporáneas de las Sinfonías de la juventud de Mozart, y es presumible, como dice Brenet, que Haydn, que vió nacer y morir a Mozart, aprovechara mucho los trabajos realizados por el divino genio.

He aquí el orden cronológico riguroso de las sinfonías, establecido por Brenet:

1º Las primeras sinfonías de Haydn.
2º Las primeras sinfonías de Mozart.
3º La Sinfonía Parisiense de Mozart (1778).
4º La Sinfonía de la Logia Olímpica de Haydn (1784)
5º Las grandes sinfonías de Mozart (1788).
6º Las grandes sinfonías de Haydn (1791-1795).

En general Haydn adopta para sus sinfonías la división en cuatro partes, cada una de las cuales tiene su forma propia. El allegro, el andante y el final guardan el mismo orden que en la overtura, en el concerto, en la sonata de Felipe M. Bach y en las sinfonías de los maestros anteriormente citados. El minueto lo introdujo como penúltima parte.

Voy a reproducir aquí el análisis del allegro de la sinfonía en do mayor para dos violines, viola, contrabajo, dos oboes y dos cornos, para que se pueda juzgar de las modificaciones introducidas por Haydn en la forma clásica.

La primera parte comienza por la exposición completa del primer motivo principal en do mayor, que termina con una pausa sobre la dominante. Algunas frases melódicas accesorias de paso llevan al tono de la dominante y se terminan por el acorde de re mayor.

El segundo motivo principal está expuesto en la dominante.

Los últimos veinte compases de la primera parte forman una coda que termina sobre el acorde de sol mayor.

La parte, 83 compases, se repite por entero.

El hábito de terminar la primera parte sobre la domi-

nante del tono principal, y su repetición, eran comunes a toda la música instrumental antigua.

La segunda parte del allegro está tomada por una serie de modulaciones, y de transportes de un instrumento a otro, de fragmentos melódicos de los dos motivos principales. Forma un conjunto de 50 compases.

La tercera parte es como una recapitulación de la primera. Comienza por una exposición del motivo principal, completo y en el tono primitivo.

Al primer motivo sigue un desenvolvimiento nuevo, en el cual se repiten frases ya oídas, pero en vez de desenvolverse en el tono de la dominante, como en la primera parte, se mantiene en el principal para pasar al de dominante en el momento de concluir. El segundo motivo principal es repetido íntegramente, pero en el tono de tónica, que es conservado también para la coda.

Brenet sintetiza así este análisis:

I. 1er. motivo en do mayor.
 1er. desarrollo en sol mayor.
 2º motivo en sol mayor.
 2º desarrollo y coda en sol mayor.
II. Desenvolvimientos y modulaciones.
III. 1er. motivo en do mayor.
 1er. desarrollo modificado en do mayor.
 2º motivo transportado a do mayor.
 Coda en do mayor (1).

Es la misma fórmula que sirvió a Haydn para todas sus sinfonías, la que utilizó Mozart en su sinfonía *Júpiter,* la que siguió Beethoven para su sinfonía en do.

Sin embargo, el primitivo cuadro, siendo el mismo siempre, amplifica constantemente sus proporciones. Conservando en general la misma estructura de las sifonías de Haydn y de Mozart, la ejecución de las sinfonías de Beethoven dura doble tiempo que la ejecución de las de aquellos autores. Esto se debe a que Beethoven dió una mayor extensión a los desenvolvimientos de los temas, y

(1) Compárese esta fórmula con la forma sonata.

en vez de limitarse como había hecho Hayn, a repetir en la tercera parte del allegro la primera, lo hizo pero dándola mayor desarrollo con incidentes nuevos. Estas modificaciones empiezan a notarse en la *Sinfonía Heroica,* que es la tercera (1).

Dentro de la misma forma Haydn y Beethoven son los puntos extremos, Haydn el de partida, el creador de la Novena quien agotó lo que la forma daba de sí, ampliándola en proporciones colosales, porque los músicos posteriores a Beethoven, ni Saint-Saëns, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann, ni Franck, ni Mahler, ni Strauss, ni Bruckner, no han podido superar con sus sinfonías las creaciones del genio de Bonn, y lo que es más importante para nuestro modo de considerar el punto, nada modi-

---

(1) Quien quiera estudiar en detalle las sinfonías de Beethoven, le bastará con leer Sir George Grove: *Beethoven and his nine Symphonies* (Novello and C°, editores). El libro de Grove es un modelo perfecto de análisis científico y literario aplicado a la música. Agota su asunto, estudiando el origen de cada sinfonía, relacionándola con la psicología y la vida del autor, y analizando todas las sinfonías, compás por compás, desde el punto de vista de la instrumentación, de la forma, de la armonía y de la melodía. Este libro se complementa con el hermosísimo artículo dedicado por sir George Grove a Beethoven en su Diccionario, el más largo de la obra, 95 columnas, perfecto trabajo de erudición y de crítica que honra por igual al autor y al artista estudiado.

Puede decirse que todo lo escrito después del libro de Grove sobre las sinfonías de Beethoven, es tributario (el libro de Grove fué publicado a principios de 1896) del autor inglés.

Podríase leer también las cuarenta páginas que Berlioz dedica en *A travers chants* a las Nueve Sinfonías; aunque el original creador de *La condenación de Fausto* no se libra de caer en las disertaciones literarias arbitrarias y fantásticas, defecto común en general a todos los biógrafos y críticos de Beethoven.

Lo que tiene de arbitrario y de risible abandonarse a estos desahogos literarios de la admiración, queda bien patente con los ejemplos que trae Michel Brenet, a propósito de la Séptima Sinfonía:

A raíz del programa escrito por el mismo Beethoven para la Pastoral, los glosadores se dieron a encontrar la significación de la Séptima. Es verdaderamente instructivo, dice Brenet, comparar sus textos y verlos defender cada uno su comentario

ficaron en la estructura del género (1). Mozart, por el fondo como por la forma de sus sinfonías y por su instrumentación, es el punto céntrico marcado por el fiel entre los dos grandes creadores de la sinfonía, y en este género, como en todos los otros que cultivó, Mozart marca el apogeo supremo de la genialidad, el equilibrio más admirable de las fuerzas del alma y del espíritu, el punto culminante de la cultura, del saber y de la inspiración, fundidos en obras imperecederas e incomparables.

Haydn, admirable músico por la abundancia de las ideas melódicas, por la claridad de su arquitectura y la pureza de su estilo, tomó, como ya he dicho, los elementos de sus obras sinfónicas de las combinaciones armónicas

---

con razones que se podría fácilmente volver contra ellos mismos. Lenz se burla de Oulibicheff; Marx retoca a Lenz; d'Elterlein la toma con Alberti; etc. La confusión reina: uno dice que Beethoven quiso escribir con la Séptima una nueva *Pastoral;* otro se inclina hacia la idea de una segunda Heroica. En el conjunto de la obra Wagner ve la apoteosis de la danza; Alberti el *pendant* de la *Heroica,* una pintura de la alegría de Alemania librada del yugo francés; Nohl una fiesta caballeresca; Marx la imagen de un pueblo meridional, valiente y guerrero, como los antiguos moros de España; otro la descripción de una boda de campesinos: esta idea ha sido repetida por muchos, e impresa en forma de programa en una antigua edición de la sinfonía. En el andante, Schumann, parafraseando esta idea, ve el acto de la boda de los campesinos; D'Ortigue, una procesión en una vieja basílica o en las catacumbas; Düremberg, el sueño de amor de una hermosa odalisca; el final será una batalla de gigantes, o de guerreros del norte, retornando a la patria después del combate, o una fiesta de Baco, o la orgía (*sic*) de los campesinos después de la boda; Oulibicheff dice que en este final Beethoven ha pintado una orgía popular *para expresar el disgusto que le provocaban tales fiestas!...*

Esta última cita de Brenet es verdaderamente estupenda. Los ejemplos se podrían multiplicar respecto de las más grandes obras maestras contemporáneas y aún de las obras de Bach, que son las que menos se prestan a esta clase de comentarios. Basta con lo dicho para revelar el ridículo y la inanidad de estas paráfrasis más o menos elocuentes, sólo disculpables a los cronistas de los diarios que no saben qué escribir para contentar todos los días al lector exigente y voraz.

(1) Puede leerse *La Symphonie aprés Beethoven* por Félix Weingartner, Fischbader, editor.

de toda especie que encierra la obra colosal de Juan Sebastián Bach, de las sonatas del hijo de éste, Felipe Manuel, y de las obras de compositores extranjeros, particularmente de Sammartini y de Gossec. Su minueto y su rondeau se parecen mucho a los de las primitivas sonatas y revela su origen, común con el de la sonata, de la primitiva *Suite* de danzas. Haydn utilizó la orquesta formada por sus antecesores, Stamitz, Sammartini y Gossec, dos violines, viola, bajo (o contrabajo) dos oboes y dos cornos. Más tarde agregó a esta orquesta una flauta o un fagote, y después estos dos instrumentos. El aumento instrumental en Haydn es progresivo: escribe diez y nueve sinfonías para once partes: cuarteto de cuerdas, flauta, dos oboes, dos cornos, dos fagotes. Sus últimas sinfonías están escritas para diez y seis y diez y siete partes, habiendo agregado dos trompetas y timbales y por último clarinete, a imitación de Mozart. Jamás subdivide este instrumental, que se reparte la armonía con tal economía y acierto que la sinfonía es en todos sus detalles tan transparente y clara que parece brotada espontáneamente del cerebro de Haydn, como si ningún esfuerzo de inteligencia hiciera por su parte para armonizar acabadamente el conjunto.

W. A. Mozart (1756 - 1791) escribió su primera sinfonía en 1764, es decir, a los ocho años de edad. Se inspiró en los mismos modelos que Haydn, utilizó la forma de la sonata, allegro, andante y final, y escribió para una orquesta de ocho partes, dos violines, viola, contrabajo, dos oboes y dos cornos. En 1767 introdujo el minueto, y desde entonces raramente abandonó la forma en cuatro partes. En 1768, empezó a servirse de los timbales y de una trompeta; un año después echó mano de dos fagotes; en 1770 de dos trompetas, y al año siguiente, en un andante, de dos flautas. A los diez y ocho años de edad, es decir, hasta enero de 1774, Mozart había compuesto 18 sinfonías. La sinfonía Parisiense data de cuatro años más tarde, presenta ya un mayor desenvolvimiento de sus tres tiempos y fué escrita para diez y siete partes, dos violines, viola, bajo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fa-

gotes, dos cornos, dos trompetas y timbales, Haydn empleó este conjunto recién cinco años más tarde. La *Parisiense* es la primera de las nueve grandes sinfonías mozartinas. Las tres últimas sinfonías de Mozart datan de 1788. (1). La última de todas, la llamada *Júpiter-Symphonie* presenta una instrumentación de catorce partes, inferior a la de la sinfonía *Parisiense*.

Como los numerosos sinfonistas del siglo XVIII que Brenet cita en su excelente tratado histórico del género, nada nuevo aportaron a la economía instrumental ni a la estructura de la forma sonata-sinfonía, sería abultar inútilmente estos apuntes incluir aquí tan larga nómina de músicos de todas nacionalidades.

Lleguemos, pues, a Beethoven (1770-1827). Como algo más arriba he dicho, hasta su tercera sinfonía Beethoven no hizo más que imitar a sus antecesores, en el sentido que el genio imita, empleando tales cuales los recibió los elementos que Haydn y Mozart emplearon. Ya he dicho también en qué consisten las principales innovaciones de la *Heroica*. No se contentó con agregar desenvolvimientos nuevos a la forma clásica, sino que modificó los tiempos colocando una marcha fúnebre como segundo, reemplazando el antiguo minueto por el scherzo, y terminándola con un final de forma absolutamente nueva. En cuanto a la instrumentación, se contentó con emplear tres cornos, innovación modesta. La Cuarta Sinfonía conserva aún la forma clásica; pero la Quinta, inventa para el adagio un plan diferente, funde el scherzo con el final, y sólo mantiene al primer allegro dentro, más o menos, del modelo clásico. Desde el punto de vista de la instrumentación la Quinta concede importancia a instrumentos hasta entonces accesorios, confía a los contrabajos por primera vez un importante pasaje del trío del scherzo, y otro a los timbales, e introduce por primera vez el contrafagote y tres trombones.

---

(1) En total Mozart escribió 49 sinfonías. Es muy sugerente comparar este número con los de las sinfonías escritas por Haydn y por Beethoven.

La *Sinfonía Pastoral* y la Séptima en do menor fueron ejecutadas en la misma sesión, el 22 de diciembre de 1808. Aunque fueron compuestas también por el mismo tiempo estas dos Sinfonías, revelan aspectos bien diferentes de la actividad artística de Beethoven. Su composición se divide en tres partes, en lugar de cuatro, porque el scherzo y el final forman un solo trozo. En la tempestad y en el final de la *Sinfonía Pastoral* se introduce el octavín, y se emplean nada más que dos trombones.

Antes de pasar adelante, voy a decir una palabra sobre un interesante problema inherente a la *Pastoral*. ¿Beethoven al escribir esta obra tuvo verdaderamente intenciones descriptivas, en el sentido que las tuvo Berlioz, por ejemplo, en su *Sinfonía Fantástica?* Casi todos los autores así lo creen y los programas escritos por el mismo autor, de los cuales el del Concierto es mucho más detallado, parecen apoyar decididamente tal suposición. ¿Qué alcance debemos dar a esos programas, en el caso particular de Beethoven?

Beethoven despreciaba lo que se llama música *descriptiva,* y previendo quizás los errores que provocarían las dos cortas indicaciones descriptivas de su partitura (primer tiempo: Despertar de sensaciones serenas ante el aspecto de la campaña. Ultimo tiempo: Tempestad. Canto del pastor. Alegres sentimientos de reconocimiento después del Temporal), tuvo la precaución de escribir como especie de epígrafe en el manuscrito de la obra una frase que tiende a dar a la *Pastoral* su verdadero sentido — frase que repitió mucho en sus cuadernos de apuntes respecto de otras composiciones: *Mehr Ausdrunck der Empfindung als Malerei,* más bien expresión de sentimientos que pintura de fenómenos determinados, se podría traducir. Beethoven, pues, no entendía haber escrito música *descriptiva,* y la *Pastoral* no es más — y es bastante!! — que una obra maestra de música instrumental pura. Los títulos descriptivos de dos tiempos son generales e indeterminados y fueron además *cambiados y corregidos* muchas veces por Beethoven, lo que quiere decir que no pue-

den tomarse como expresión de un contenido preciso y definido.

Si acaso aquel programa hubiera sido suprimido o no se conociera, esta Sinfonía no sería menos clara, ni menos bella, ni sus desenvolvimientos serían menos lógicos, ni la obra en conjunto sería menos digna de ilustrar el arte que la ha sugerido, ni de honrar al genio que la imaginó.

Así, pues, creo que esta Sinfonía tiene su razón de ser y su belleza ante todo, exclusivamente, en su *contenido musical,* no en supuestas y adventicias cualidades de descripción. Esta sinfonía no describe nada objetivo. Su parte imitativa, el canto de los pájaros, por ejemplo, no es de esencia de la Sinfonía, sino un episodio. Estos pasajes no son música bella, ni siquiera música en general, a lo más un artificio para evocar en una composición musical *impresiones* y sentimientos provocados por ciertos fenómenos. Beethoven al hablar de este pasaje se refería a él como a una ocurrencia, a una broma.

El *allegro ma non troppo* ha sido tachado del defecto de originalidad por cuanto se dice que su primer tema es una reproducción fiel de una canción popular eslava y porque además cuando este tema reaparece después del primer ritornello, es seguido de un nuevo tema — más bien dicho movimiento típico, frase rítmica — que es reproducción de otra canción popular austriaca. También se reprocha a este tiempo su excesiva extensión y su constante uniformidad. Es evidente que Beethoven ha tenido por objeto principal al escribir el primer tiempo de su Sinfonía, arquitecturar con escasos materiales un desarrollo de los temas extraordinariamente rico y un suceder insólitamente variado de modulaciones. "Sería difícil — dice George Grove a este respecto — hallar en el arte musical mayor confianza por no decir audacia, que la de Beethoven para realizar esta incesante repetición de las mismas o semejantes frases cortas durante todo este largo movimiento, y sin embargo, su efecto es tal que al llegar al fin lo oiríamos voluntariamente *da capo* muy gustosos".

El *andante molto moto* es el movimiento al cual se atri-

buye más decidido carácter imitativo o descriptivo, después del allegro final. Hay quien halla en él "las frases de dos enamorados que allí se han dado cita". A Oulibicheff, en cambio, le parece que es un conjunto de pinturas musicales, y ve en él que mientras los pájaros cantan y el agua murmura monótonamente, grandes nubes pasan delante del sol, escondiéndolo, y proyectando sobre los campos grandes manchas de sombra y de luz que cambian su aspecto.

No voy a reproducir aquí, como he hecho más arriba respecto de la *Heroica,* los ejemplos de estas puerilidades literarias. Lo que realmente es una imitación, un *recuerdo,* es el canto del ruiseñor, no cabe duda, porque el mismo Beethoven lo ha dicho en su partitura; pero se sabe que consideraba este paso como una nimiedad, como un juego. Este movimiento es un precioso trozo musical en el que domina un gusto exquisito de *reverie* infinita y dulce.

El allegro que sigue es un verdadero scherzo por su movimiento, proporciones, estructura y particulares melódicos, de un colorido rústico, campestre, que explica la presencia de campesinos que algunos han visto en él. Schindler dice que este trozo está compuesto también sobre danzas nacionales del pueblo austriaco. La característica más interesante del tiempo es la naturaleza de la instrumentación. Puede decirse que todo el trazo está sostenido por las flautas, oboes y contrabajos; los arcos dormitan; el fagote no da más que dos notas, la dominante y la tónica de fa mayor y las repite continuamente con efecto de pedal.

La segunda parte del allegro corresponde perfectamente al trio del scherzo. Hay quien ve en la primera parte una danza de campesinos y en la segunda una danza de montañeses. A otros les parece ver una discusión y hasta una lucha! Vuelve en seguida el primer tiempo y ciérrase el trozo con un presto que para algunos críticos expresa la alegría y el desorden del festival y para otros es un contraste que prepara el estallido de la tormenta!

Estamos en el Allegro que lleva por título *Temporal-Borrasca.* — Se le llama el "temporal más bello, más per-

fecto, más conmovedor que jamás ha escrito músico alguno". Pero es bello musicalmente y no por su carácter imitativo.

El efecto del temporal es producido sin artificios, sin armonías imitativas, con simples medios musicales. Los instrumentos funcionan lógicamente, armónicamente, siguiendo un ciclo de modulaciones melódicas, un plan sinfónico, una línea estética.

Estalla el trueno, pero no lo representan los timbales; cae la lluvia, pero ningún "glu-glu" de los violines la describe; brillan los relámpagos pero en la melodía ninguna frase descendente que se quiebre los imita. Nada de material. En esto consiste la gran superioridad de Beethoven. Su temporal es verdadero sin "programa", sin indicaciones imitativas, y subsiste como un puro "tiempo" de Sinfonía. La borrasca se *siente* en los crescendo, en los ritmos de las modulaciones, en los tremoli de los instrumentos, pero no se *oye,* porque no es la reproducción ("música descriptiva") de una tormenta, sino el resumen de las impresiones que recibimos en un temporal. La Sinfonía termina con un Allegretto — (Canto de los pastores. — Sentimientos de reconocimiento después del huracán.) — El *final,* simplicísimo en sus líneas, no tiene necesidad de comentarios; es un retorno a la desnuda forma sinfónica después del *intermezzo* del huracán.

"La calma renace; los pastores juntan sus rebaños y entonan un himno, etc...", todo esto es decoración inexacta e inútil.

Se nota que en este *Final* Beethoven, en vez de hacer un presto, ha compuesto un *allegretto* que es verdaderamente idílico y extremadamente sereno.

El tema se presenta en seguida y reaparece frecuentemente, resumiendo en sí casi toda la parte melódica del trozo. Su desenvolvimiento es de gran interés y la *coda* parece cerrar demasiado pronto esta gran concepción sinfónica, que termina como ha comenzado, es decir, con un motivo simple y tranquilo.

Me he detenido quizá demasiado en el análisis de esta obra, contra mi intención, (sobre todos sus detalles téc-

nicos consúltese el magistral libro ya citado de George Grove) para dejar en el ánimo del amable lector la duda de que esta Sinfonía pueda colocarse, como muchos historiadores de la música lo hacen, en la división de la música imitativa o descriptiva, como antecesora del poema sinfónico moderno.

Es simple y grandiosamente una obra maestra de música instrumental, una sinfonía como las otras ocho, que se particulariza por haber sido escrita bajo las impresiones de calma, de suprema paz, de serenidad feliz y de libertad interior que el campo producía sobre el alma de Beethoven.

Los progresos realizados por las otras sinfonías, son progresos realizados por el espíritu de Beethoven, cuya descripción cuadraría mejor en una biografía del compositor. He de terminar la discusión de los problemas que comporta el estudio de la Novena Sinfonía cuando tenga que hablar de los orígenes y progresos de la música contemporánea. Basta por ahora con decir, después de esta reseña de los orígenes de la sinfonía clásica, que las tres últimas sinfonías de Beethoven acusan una progresiva libertad de la imaginación, una creciente elevación del estilo, una abundancia mayor de las ideas y una complicación más grande de los recursos materiales del arte de la instrumentación. La libertad y la audacia del genio parecen quebrantar las clásicas leyes formales. Por la grandeza de su pensamiento y la audacia de sus concepciones se eleva a las regiones de la belleza suprema, que escapa al análisis inmediato, aunque no parece obedecer a otras leyes que el capricho de los sonidos, a la ley indeterminada que crea la belleza específicamente sonora. Las obras de Beethoven, como las de Mozart, son bellas ante todo porque obedecen a las leyes obscuras que rigen la bella sonora, y luego por ser creaciones de un alma grande y de un espíritu inmensamente profundo, independiente y original.

Haydn, con el nombre de Sinfonía creó un cuadro admirable, un conjunto de formas simétricas que, tan despóticamente como la tonalidad purificada por Juan Sebas-

tián Bach, ha reinado sobre la música moderna y contemporánea. Haydn respetó siempre estas formas y se mantuvo fiel a las leyes que él mismo contribuyó eficazmente a imponer a la composición sinfónica, porque bastaban a la expresión de los sentimientos de su corazón piadoso y bueno. Haydn escribió su música por el placer de escribirla y con una lengua sabia, pero clara y lógica, dió feliz expresión a las emociones burguesas y tranquilas de su espíritu y de su corazón de simple cristiano.

Mozart infundió a estas mismas formas el valor inapreciable de las exquisitas inspiraciones de su alma.

Beethoven recogió la herencia intelectual de Haydn y de Mozart y se mantuvo fiel durante algún tiempo a sus imperiosas leyes. Poco a poco su espíritu profundo, su alma que fué la más grande que conozcamos, porque fué la más profundamente agitada por las pasiones y los sentimientos del hombre moderno; por su sed de ilimitada libertad; por la inquietud constante de su espíritu; por las aspiraciones y esperanzas de su corazón y por las dudas y desesperanzas de su inteligencia; el alma heroica de Beethoven fué experimentando a medida que crecía en audacia y en libertad que las formas clásicas empequeñecían, con sus moldes fijos, la grandeza de sus inspiraciones y detenían el vuelo de su fantasía. ¿Los moldes clásicos son efectivamente demasiado pequeños para las ideas del hombre moderno? Lo cierto es que sucesivamente las obras de Beethoven, sus Sonatas, sus Cuartetos, sus Sinfonías se encaminan hacia formas menos rigurosas y fijas. Beethoven fué el hombre que sabía más música de sus contemporáneos; pero fué también el alma más inquieta, más sedienta de poesía y de libertad, el corazón más grande y más agitado por los sentimientos humanos esenciales y eternos. Las audacias técnicas que sus obras revelan se explican y se justifican por la grandeza de sus concepciones, por la elevación incomparable de su naturaleza moral.

¿Después de sus audacias ha quedado definitivamente condenada la simetría de las formas clásicas? Todo el arte moderno es una respuesta a esta fundamental pre-

gunta del crítico o del historiador del arte. El propósito primero de estos apuntes era responder a ella con una interpretación razonada de los hechos de la historia. A esta altura de mi reseña, reproduzco las palabras de Maurice Emmanuel (1) que muy precisamente revelan mi sentimiento propio: Algunas obras contemporáneas, que serán admiradas en el futuro al igual de las obras clásicas, han hecho renacer el tipo de composición melódica de correspondencias iguales. No existe forma, por antigua que sea, por desusada que resulte, que no pueda ser rejuvencida por un pensamiento libre y vigoroso. Sería error creer que a cada época corresponden ciertos planes con exclusión de otros. La música es, como la arquitectura, en sus esenciales fundamentos, un arte en que lo inédito vale muy poco. Sobre cimientos viejos un músico creador puede combinar materiales muy nuevos y levantar una obra original. *El artista goza de todas las libertades siempre que las discipline.* Tiene todos los derechos, hasta el de apoyar sus edificios sobre bases vetustas, porque también tiene el derecho de tratar como mejor lo entienda el arreglo y la decoración de sus diversas partes.

XI

La primera obra teatral con música que se representó en París fué *La Finta pazza*, de Strozzi, dada por indicación del cardenal Mazarino, en 1645, con motivo de los esponsales de Luis XIV. Más tarde, en 1647, se representó *Orfeo e Euridice*, de Rossi, con grandísimo éxito.

El entusiasmo que provocaron en todas las clases de la sociedad los modelos del nuevo arte inventado por los italianos, decidieron al rey a crear la Academia Nacional de Música, de que fueron encargados el Abate Perrin y el organista Cambert, autores de un drama musical *Pomone*, representado entonces en París con algún éxito.

---

(1) *Histoire de la langue musicale.*

Hacia este tiempo, aparece en Francia el músico italiano Juan Bautista Lulli (1633-1687), que escribió y representó en la capital francesa unas veintidós obras de diferentes géneros, que le han valido el nombre de "creador del drama lírico francés". Lulli no hizo más que reforzar los elementos de la obra concebida y creada por los italianos. Pero al ser transplantada a París, la invención del genio italiano debió sufrir necesariamente las influencias del nuevo medio; plegarse, transformarse, adaptarse a los gustos e inclinaciones de una sociedad que difería tan profundamente de la italiana.

Al hablar de las famosas reyertas entre gluckistas y piccinnistas, Gustavo Desnoiresterres (1), dice: "El italiano es más sincero y más justo que el francés, por el solo hecho que es más apasionado: no se divierte en discutir; se le conmueve y aplaude: mientras que nosotros damos mucho valor a las argucias, aguzando el espíritu con lo que no se lo merece" (2).

El pueblo francés es sobre todo inteligente y sus pasiones son inteligentes; es razonador espontáneamente, como el inglés es observador. Trata que en sus artes, como en todas las manifestaciones de su vida pública, predominen siempre las leyes de la razón común. Su genio racionalista, realista, lógico, enamorado del orden y de la claridad expresiva, carece de verdadera imaginación creadora, de sensibilidad profunda, y se complace particularmente con las obras que se dirigen a las facultades reflexivas y al entendimiento más que con aquellas que hablan a la sensibilidad y al corazón. Ello explica que el francés posea en grado eminente el instinto del drama, el sentimiento innato de la verdad, de lo natural, de lo lógico, que ha des-

---

(1) GLUCK ET PICCINNI (1774 - 1800); París, *Librairie Academique*. — 1875.

(2) "Los italianos — escribe Nietzsche — quieren por intermedio de las artes reposar de sus pasiones verdaderas; los franceses buscan en el arte ocasiones de demostrar su juicio y lo convierten en una fuente de elocuencia, en pretexto para hacer discursos".

arrollado con exceso (1). La adaptación de la ópera italiana se redujo para los franceses al problema de introducir la música vocal e instrumental en la tragedia clásica (2), de manera de complacer a los aficionados a los *ballets* (género en Francia constantemente en boga), sin menoscabo de los derechos del poema literario. "Convenía tener la balanza igual entre tres necesidades, dice Lionel de la Laurencie en su obra sobre *Le Goût Musical en France*, discreción de la traducción musical que no debe impedir la audición de los versos, admisión de bailes y *divertissements*, y justedad y nobleza de la expresión musical".

No podría definirse mejor la tragedia lírica francesa. Lulli se aproximó mucho a este ideal con la música monódica y silábica que escribió para las piezas trágicas de Quinault (3). El célebre armonista Rameau (1683 - 1764) Campra (1660-1744), y otros escribieron obras semejan-

---

(1) "Nuestra nación tiene la cabeza dramática, pero carece de oído musical", ha dicho La Harpe, citado por Desnoiresterres, que agrega: "... y al menos en esto La Harpe tenía razón".

(2) En la tragedia de Corneille y de Racine.

(3) QUINAULT Felipe (1635 - 1688), puede considerarse como uno de los creadores de la ópera francesa, y como el único de sus coautores literarios que ha merecido la atención y la aprobación de la posteridad. *Perseo*, *Proserpina*, *Armida*, *Orlando*, y otros asuntos fabulosos de la antigua mitología y de la ficción poética de los tiempos modernos, fueron los argumentos de sus tragedias, que Quinault compuso según el gusto de los italianos, pero en realidad sobrepasando a sus modelos. Un argumento fácil y claro, caracteres simples, pasiones gentiles y suaves, sentimientos tiernos, estilo claro y natural, versos dulces, sublimes y enérgicos, en suma las delicadezas del corazón y las gracias de la poesía son las cualidades que dan precio a los dramas de Quinault, y que dan a este poeta derecho a un sitio de honor entre los poetas clásicos del reino del Gran Luis. Las obras de Quinault no pueden llamarse perfectas, ni aún en el género mitológico y maravilloso en que él sobresalió; pero si después de él Fontenelle, La Mothe, Bernard, y hasta el universal Voltaire, trataron de superarlo en el mismo género, cierto es que quedaron muy por debajo de su predecesor. En suma, Quinault goza en la ópera francesa, como Molière en la comedia, del glorioso título de "incomparable".

tes a las dejadas por Lulli, sin modificar absolutamente nada de la extructura general de sus piezas. Hacia 1752 Rameau era el monarca absoluto de los escenarios de París. Su ópera *Castor et Pollux* (1737) habíale colocado a la cabeza de los compositores franceses, y su autoridad era tan absoluta como fué la de Lulli o la de Handel en Londres. Pero en 1752 una compañía italiana, popularmente conocida con el nombre de *Les Buffons,* obtuvo autorización para ocupar el hall de la Opera de París, y dieron en él una temporada de graciosos *intermezzi,* que revelaron las mejores producciones del estilo vocal italiano. París, indeciso un momento, se dividió prontamente en dos partidos furiosos. Los viejos conservadores se reunieron alrededor del estandarte de Rameau y de lo que se llamaba el arte nacional; el partido revolucionario se puso de lado de los extranjeros; durante algunos meses la *Guerre des Buffons* apasionó a todos y hasta adquirió importancia política. Llovían panfletos sobre panfletos; se lanzaron infinidad de sátiras y se publicaron miles de libelos. Grimm en el *Petit Prophète de Bohmischbrod,* amenazó al pueblo francés con su extinción si no se convertía de una vez a la música italiana; el *Coin du Roi* contestó con menos juicio pero con más acritud; Diderot, que abominaba a Rameau por los ataques de éste a la Enciclopedia, tuvo excelente oportunidad de vengarse; Rousseau, que acababa de producir su *Devin du Village,* se volvió a sí mismo la espalda con sublime inconsecuencia, y proclamó bien alto que la lengua francesa no se prestaba de ningún modo para el canto y que "música francesa" era una contradicción en los términos. Una escuela completa de ópera cómica surgió de esta controversia. Poetas como Marmontel, Favart y Sedaine se pusieron a escribir sobre los modelos italianos; Duni trajo de Parma su *Ninette a la Cour,* y la hizo seguir, en 1797, de *Le Peintre amoreux;* Monsigny dejó su *bureau* y Philidor sus cálculos y tablas de ajedrez para seguir las huellas de Pergolese; por último, en 1768, llegó Gretry de Roma, donde había pasado muchos años, y dió el golpe de gracia al viejo estilo francés de ópera con *El Cuadro Par-*

lante y sobre todo con su ópera *Zémira y Azor,* que es su composición más célebre.

Así, pues, la victoria de la *Guerre des Buffons* estuvo de parte de los italianos.

Estas reyertas literarias provocadas alrededor de Rameau y los "Bufones italianos" constituyeron los antecedentes directos de la gran lucha entre los partidarios de Gluck y los de Piccinni. Con excepción de algún filósofo, como Jean Jacques Rousseau, que fué convertido por Gluck a sus principios estéticos, los partidarios de los Bufones sostuvieron el arte de Piccinni, mientras que los defensores de Gluck fueron los que se tenían por clásicos y conservadores, admiradores del arte de Rameau.

Pero el verdadero creador del conjunto escénico que se distingue con el nombre de "Tragedia lírica", fué el músico alemán Cristóbal Willibaldo Gluck (1717-1787). Después de largos años pasados en Italia, Inglaterra y Austria, Gluck se estableció en París, en 1774. Había empezado su carrera, como todos los grandes artistas y creadores intelectuales, escribiendo sus obras sobre los modelos que más satisfacían el gusto público de su época; pero las reflexiones sugeridas por el fracaso de algunas de sus obras, el conocimiento de las óperas de Handel, de Rameau y de Lulli, y sobre todo la influencia que ejercieron sobre su espíritu las ideas de su amigo Raniero Calzabigi, le decidieron a modificar por completo la concepción y el estilo de sus obras teatrales. La "nueva manera" de escribir d Gluck, su concepción de la tragedia lírica fué revelaad en tres obras: *Orfeo y Eurídice,* (Viena, 1762), *Alcestes* (Viena, 1767), y *Páris y Elena,* (Viena, 1770).

¿En qué consistía la doctrina de Gluck? La ha definido claramente en el manifiesto-dedicatoria con que envió al Gran Duque de Toscana su partitura de *Alcestes.* Me parece útil reproducir aquí la teoría de Gluck con sus propias palabras:

"Cuando emprendí la tarea de poner en música la ópera de *Alcestes,* escribe Gluck, me propuse evitar todos los abusos que la vanidad mal entendida de los cantantes y la

excesiva complacencia de los compositores (1) habían introducido en la ópera italiana, y que, del más pomposo y bello de los espectáculos, habían hecho el más aburrido y el más ridículo; traté de reducir la música a su verdadera función, que es secundar la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situacio-

---

(1) Esa vanidad y esa complacencia alcanzaron extremos increíbles. En los siglos pasados el cantante hacía lo que quería con las obras, realizaba en ellas las transposiciones y substituciones más caprichosas. Así se explica que las obras más serias de los más grandes compositores del siglo XVIII abunden en largas y frías vocalizaciones exigidas por los castrados para hacer brillar la *bravura* y la agilidad de su garganta. "Te ruego que cantes mi música y no la tuya", dijo un día el viejo y temible músico Guglielmi a un virtuoso insolente, amenazándole con su espada. Se ha podido decir que todo el sistema lírico italiano del siglo XVIII era obra de los virtuosos más que de los compositores, como en efecto lo era casi toda la música vocal.

Mil ejemplos podría citar de estos atentados de la arrogancia imbécil de los cantantes, alentados por el culto que el pueblo italiano les rendía, y de que fueron víctimas hasta los compositores más ilustres que estaban a merced de aquellos seres anormales e insolentes. Bastará citar dos o tres casos para ver a qué extremos llegaba la vanidad enfática de los cantantes. El más significativo es el siguiente por tratarse de una artista cuya celebridad ha llegado hasta nosotros en alas de la gloria.

Después del grandísimo éxito que obtuvo la partitura de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi,* asunto dramático que había servido ya a los compositores Zingarelli, maestro de Bellini, y Vaccai, la obra fué acogida naturalmente por todos los teatros italianos y constituyó uno de los triunfos de la Malibran, intérprete entusiasta de las obras de Bellini. Sin embargo, esta cantante, juzgando por sí superior el último acto de Vaccai, lo substituyó al de Bellini, provocando la indignación del músico y del poeta.

Y esto era común.

En un tiempo en que los artistas estaban lejos de ganar las pagas que se les dan hoy, cuenta Desnoiresterres en su interesantísima obra, Cafarelli, célebre sopranista, había acumulado una enorme fortuna que le permitió la fantasía de comprar un ducado a su sobrino. Cuando le atacaban veleidades de modestia, su modestia no era como la de todo el mundo. Sobre la puerta de un palacio que se había hecho construir había grabado la siguiente inscripción: *Amphion Thebas, ego domum.* (Anfion edificó Tebas, yo construí esta casa).

nes, sin interrumpir el interés de la acción con superfluos ornamentos; creí que la música debía agregar a la poesía lo que a un dibujo correcto y bien compuesto agrega la vivacidad de los colores y la composición feliz de las luces y de las sombras que animan las figuras sin alterar sus contornos.

Las mujeres ayudadas y sostenidas por los más grandes señores, eran de un orgullo pueril, inflexible y monstruoso. Grétry en sus *Memorias y Ensayos sobre la música*, ha reproducido graciosamente una escena de todos los días, que presenció entre una actriz y el director de orquesta, durante un ensayo de su ópera *"Céphale et Procris"*:

"La actriz, *sobre las tablas*. ¿Qué quiere decir eso, señor? Me parece que vuestra orquesta se encuentra en plena rebelión.

El director, *con amabilidad* — Todos estamos aquí para servir al rey y lo servimos con celo.

La actriz — Lo mismo digo, pero vuestra orquesta me tapa y me impide cantar.

El Director — Sin embargo, señorita, vamos a compás.

La actriz — A compás! ¿qué quiere decir eso? Seguidme, y sepa usted, señor, que vuestra sinfonía es la muy humilde sirviente de la actriz que recita y canta.

El Director — Cuando recitáis, os sigo, señorita; pero estabáis cantando un aire medido, bien medido.

La atcriz — Basta de tonterías, y seguidme"...

Hasta las bailarinas y bailarines, hoy tan humillados y olvidados, eran antes de una arrogancia agresiva: Desnoiresterres cita casos divertidísimos, y cuenta las exigencias que tuvieron algunos con Gluck y Piccinni. Las Memorias, Anales y Recuerdos del tiempo abundan en escenas edificantes como las siguientes relatadas por La Harpe en el tomo II de su *Correspondance littéraire*:

"El espíritu de disciplina de Devismes, nuevo director de la Opera, era resistido por todo el personal. Mlle. Guimard, bailarina, había roto sus vestidos, para que le dieran otros nuevos, y se negaba a prestar sus servicios profesionales. Devismes amenazaba con el Ministro: "¿El Ministro quiere que yo baile?, gritaba airada la Diosa Terpsícore; pues que tenga mucho cuidado porque yo le haré saltar! "Vestris, primer bailarín, no era más moderado, ni menos audaz. (Vestris hizo víctimas de sus caprichos a Gluck, a Piccinni y otros compositores de aquel tiempo). Un día que había respondido con insolencia, Devismes le dijo: "Señor Vestris ¿sabe usted con quién habla? —¿A quién hablo? Al locador de mi talento..." Esta salida es del género sublime: Vestris no empleaba otras jamás". Y etc., etc.

"Me he cuidado, pues, de no interrumpir a un actor en el calor del diálogo para hacerle esperar un ritonello, o detenerle en medio de su discurso sobre una vocal favorable para desplegar en un largo pasaje la agilidad de su bella voz, o para esperar que la orquesta diera tiempo de tomar aliento para sostener un calderón.

"Tampoco he creído deber pasar rápidamente sobre la segunda parte de un aire, cuando era la más apasionada y la más importante, para repetir regularmente cuatro veces las palabras del aire; ni concluir el aire donde el sentido no concluye, para brindar al cantante la facilidad de hacer ver que puede variar a su agrado y de muchas maneras un pasaje.

"En fin, he querido proscribir todos estos abusos contra los cuales, desde hace tanto tiempo, gritaban en vano el buen sentido y el buen gusto.

"He imaginado que la overtura debía prevenir a los espectadores sobre el carácter de la acción que iban a presenciar; que los instrumentos debían ser empleados en proporción del grado de interés y de las pasiones, y que había que evitar, sobre todo en el diálogo, una disparidad demasiado grande entre el aire y el recitativo, con objeto de no quebrar sin sentido el período e interrumpir sin motivo el movimiento y el calor de la escena.

"He creído, además, que la mayor parte de mi trabajo debía reducirse a buscar una hermosa simplicidad, y he evitado las dificultades que perjudican la claridad; no me ha preocupado el descubrimiento de ninguna novedad, a menos que no fuera naturalmente provocada por la situación y ligada a la expresión; en fin, no hay regla que no haya debido sacrificar en bien del efecto dramático.

"Tales son mis principios; felizmente el poema se prestaba a las mil maravillas a mis intenciones; el célebre autor de *Alcestes* ha concebido un nuevo plan del drama lírico, substituyendo las descripciones floridas, las comparaciones inútiles, las frías y sentenciosas moralidades, por pasiones fuertes, situaciones interesantes, por el lenguaje del corazón y un espectáculo siempre variado. El buen éxito ha justificado nuestras ideas, y la aprobación uni-

versal en una ciudad tan inteligente, me ha demostrado que la simplicidad y la verdad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte". (1).

Esta concepción lógica, simple, de la ópera, se amoldaba admirablemente al instinto dramático de la nación francesa y al carácter de su lengua tan poco musical desde el punto de vista de la vocalización y del "virtuosismo". Gluck, en sus obras llamadas "francesas", trató de amoldarse a aquella concepción, escribiendo una música dominada por la verdad, la claridad y la precisión expresivas, desprovista de todas las fiorituras y ornamentos que abundan en las más célebres óperas italianas. Gluck quería que la música fuese traducción fiel y sincera de las pasiones, de las situaciones, del carácter de los personajes, en una palabra, de la acción dramática. Gluck afirmaba que su mayor cuidado — lo mismo que diría un siglo después Ricardo Wágner — al ponerse a trabajar era olvidar por completo que era músico. Es divertido y curioso leer los refinamientos y sutilezas que prodigaba Gluck para explicar todas las intenciones y verdades dramáticas y expresivas de su música, lo que hizo decir a La Harpe, a propósito de la de *Alcestes,* que era música en prosa, es decir, sin poesía alguna, ni invención, ni riqueza...

Tales eran los principios que guiaron a Gluck; pero ¿cuáles fueron sus méritos? Hasta muy cerca de sus cincuenta años de edad había escrito Gluck óperas italianas en el estilo de Jommelli, Traetta, Piccinni; pero la nueva concepción que aplicó al escribir sus óperas llamadas

---

(1) "Una nota de Black, traductor de Burney, atribuye la redacción de esta epístola al Abate Coltellini: "Este prefacio, dice, que es una obra maestra de gusto, de erudición y de razón musical, fué escrito por el Abate Coltellini, poeta distinguido que se hallaba entonces en Viena. El autor inglés que la atribuye a Gluck ignoraba seguramente esta circunstancia como lo había hecho en Francia el autor del *Mercure*, año 1779, que atribuyó este prefacio al compositor alemán, cuyas ideas y concepciones dramáticas habrán sido a lo más traducidas por el poeta-prologuista". CH. BURNEY. *De l'état présent de la musique en Allemagne, dans les Pays Bas et les Provinces-Unies,* traduit de l'anglais par Ch. Black; citado por Desnoiresterres.

francesas, era también una concepción italiana hasta cierto punto. El mismo Gluck ha reconocido la importancia que tuvieron sobre su espíritu las ideas de su amigo el poeta italiano Raniero Calzabigi.

Calzabigi, en una carta escrita desde Nápoles al *Mercure de France,* para reclamar la paternidad del libreto de las *Danáides* de Salieri, dice expresamente sobre su colaboración con Gluck, lo que se va a leer:

"...Al hablar de la música de las *Danaides,* observa usted que se ha reconocido fácilmente en el espíritu general de la composición, la manera grande, poderosa, rápida y verdadera que caracteriza el sistema del creador de la música dramática (Gluck).

"He aquí lo que tengo que decir al respecto:

"No soy músico; pero he estudiado mucho la declamación. Se me reconoce talento para recitar muy bien los versos, particularmente los trágicos, y sobre todo los míos.

"He pensado, hace veinte años, que la única música conveniente a la poesía dramática, y sobre todo al diálogo y para los aires que nosotros italianos llamamos *d'azione,* era la que se aproximara más a la declamación natural, animada, enérgica; que la declamación no era más que una música imperfecta; que se podría notarla tal cual es, si hubiéramos hallado signos en suficiente cantidad para marcar los tonos, inflexiones, brillos, suavidades, los matices variados, por decir así, al infinito que la voz produce al declamar. Imaginé que en ello estaba todo el secreto para componer música excelente para un drama, pues, según mis ideas, la música, escrita sobre la poesía que se quiera, no es más que una declamación más sabia y más estudiada, y enriquecida además con la armonía de los acompañamientos; que cuanto más precisa, enérgica, apasionada, tocante y armoniosa fuera la poesía, más lo sería también la música que tratara de traducirla fielmente, según su verdadera declamación, y que vendría a ser la música verdadera de esta poesía, la música por excelencia.

"Meditando sobre estos principios creí descubrir la solución de este problema. ¿Por qué existen aires como *Se*

cerca, se dice, de Pergolese, en la *Olympiada; Misero pargoleto,* de Leo, en el *Demophoon,* y tantos otros a los cuales nada se puede modificar de su expresión musical sin caer en el ridículo, sin verse forzados a volver a la que estos maestros primitivamente les dieron? ¿Y por qué una infinidad de otros aires admiten variaciones, notadas ya por muchos compositores?

"La razón, a mi entender, es que Pergolese, Leo y otros, encontraron para esos aires la expresión poética, la declamación natural, de manera que se les estropea cambiándolos; y si hay otros que son susceptibles de cambio, es que ninguno ha encontrado hasta aquí su verdadera música de declamación.

"Llegué a Viena en 1761 preocupado con estas ideas. Un año después, S. E. el conde Durazzo, entonces director de los espectáculos de la corte imperial, a quien había recitado mi *Orfeo,* me aconsejó adaptarlo para el teatro. Consentí a condición de que la música fuera escrita a mi fantasía. Me recomendó Gluck, quien, me dijo, se amoldaría a todo.

"Gluck no contaba entonces entre los grandes maestros. Hasse, Buranello, Jommelli, Perés y otros ocupaban los primeros puestos. Nadie conocía la música de declamación como yo la llamo; y a Gluck, que no pronunciaba bien nuestra lengua, le habría sido imposible declamar algunos versos de seguido".

"Le hice lectura de mi *Orfeo* y le declamé muchos trozos repetidamente, indicándole los matices que ponía en mi declamación, las suspensiones, los retardos, la lentitud, la rapidez, los sonidos de voz ya cargados, ya debilitados, que yo hubiera querido emplear en la composición de una música apropiada. Le rogué al mismo tiempo que evitara *i passaggi, le cadenze, i ritornelli,* y todo lo que tiene de gótico, de bárbaro, de extravagante nuestra música. Gluck accedió a todo".

"Pero la declamación se pierde en el aire y con frecuencia no se la vuelve a encontrar; sería necesario estar siempre igualmente animado y esta sensibilidad constante y uniforme no existe. Los rasgos más notables se escapan

cuando el fuego y el entusiasmo se debilitan. Por eso se nota tanta diversidad en la declamación de diferentes actores en el mismo trozo trágico, en un mismo actor en días distintos, en escenas diversas. El mismo poeta recita un día bien sus versos y otro mal".

"Busqué algunos signos para señalar al menos los rasgos más notables. Inventé algunos; los coloqué en las interlíneas en todo el manuscrito de *Orfeo*. Sobre este manuscrito acompañado de notas escritas en las partes en que los signos no eran de fácil inteligencia, Gluck compuso su música. Hice otro tanto para *Alcestes*. Tan cierto es todo esto que habiendo estado indeciso el éxito de *Orfeo* en las primeras representaciones, Gluck me echó la culpa".

Gluck no negó nunca estos hechos; por el contrario los corroboró plenamente; pero si el honor de su creación debe compartirlo con el poeta de Livorno, él puso de su parte lo más esencial, la inspiración y la inventiva de su música, de una gran belleza patética (1). Sus partituras tuvieron partidarios apasionados y enemigos acérrimos; se le reprochó todos los defectos que se iban a encontrar más tarde a Ricardo Wagner. Se le acusó de estropear las voces francesas y de sobreponer el drama a la música. Uno de sus más encarnizados enemigos, Marmontel, es-

---

(1) Gluck se estableció por primera vez en París, en 1773, para poner en escena su *Ifigenia en Aulide*, que había compuesto sobre una adaptación de la tragedia de Racine.

"Esta *Ifigenia* es la más pura de las obras que Gluck haya compuesto. No menos apasionada que *Orfeo* y *Alcestes*, es mucho más noble y majestuosa que estas: su melodía es más pura y digna, ininterrumpido su interés dramático, los caracteres firmemente trazados aunque presentados con reticencia y moderación verdaderamente artísticas. Gustave Chouquet, en su artículo sobre Gluck del "Diccionario" de Grove, compendía su juicio sobre esta obra en una frase feliz cuando habla de su "calidad sofocleana": la dorada transparencia de su estilo, todo su trazo épico, su grandeza y proporción la hacen comparable con la *Antigone* y *el Edipo-Rey*. En una palabra, es una obra verdaderamente clásica, de gran vitalidad e inspiración, dominada toda ella por una evidente aspiración hacia un elevado ideal". *Oxford History of Music*. — Vol. V.

cribió un *Ensayo sobre las Revoluciones de la música en Francia* solo para atacarlo. Le reprochaba su falta de melodía, mientras Jean Jacques Rousseau, convertido a la nueva música, hallaba que el canto le salía por todos los poros; decía que su orquesta era demasiado rumorosa (1); le negaba su carácter de innovador o de reformador, desde que su recitativo es el mismo que el que usan los músicos italianos. Entre éstos y Gluck la diferencia consiste en la brutalidad y en la exageración de la expresión; sus coros no son más dramáticos que los de Rameau; sus duos se esfuerzan en parecerse a los que se oyen en Roma y en Milán. El carácter distintivo de su música es el predominio de una armonía *escarpada y áspera,* es la modulación quebrada e incoherente de sus aires, los rasgos mutilados y disparatados que la componen, la negligencia, voluntaria o no, con que escoge sus motivos, que ha querido imponer con el tumulto de su orquesta y los pulmones de sus cantantes.

Marmontel tiene párrafos que parecen escritos por un crítico contemporáneo contra el autor de *El Anillo del Nibelungo.* Léase el siguiente, que contiene algunas apreciaciones por demás curiosas, que revelan el gusto literario de la época:

"Hay que confesar que nadie jamás hizo zumbar a las trompas, gruñir a las cuerdas y mugir a las voces como él. ¿Pero quién sabe si la melodía y la armonía italiana no tienen también en su simplicidad alguna fuerza, aun-

---

(1) El mismo Marmontel le dedicó este gracioso epigrama:

Il arrive le jongleur de Bohême,
Il arrive précédé de son nom,
Sur les débris d'un superbe poëme, (a)
Il fit beugler Achille, Agamemnon,
Il fit hurler la reine Clytemnestre,
Il fit ronfler l'infatigable orchestre.
Du coin du roi les antiques dormeurs
Se sont émus à ces longues clameurs,
Et le parterre éveillé d'un long somme
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme.

(a) De la *Ifigenia* de Racine.

que con menos esfuerzo? Sobre todos los teatros de Europa se han experimentado los efectos de mil trozos patéticos, cuyo canto no era más que ruido; y aunque las impresiones del canto no fueran tan violentas como las del ruido y de los gritos, ¿ los oídos y el alma de los franceses son tan poco sensibles que para ser conmovidos tienen necesidad de esas conmociones profundas? (1). Quien no quiere ser conmovido preferirá Shakespeare a Racine: así, por la misma razón que se da a la música de Gluck una preferencia exclusiva sobre la música italiana, se ha puesto al trágico inglés por encima de todos nuestros trágicos; pero esta nueva escuela del gusto no ha podido aclimatarse en el suelo de Francia. Haciendo, pues, al músico alemán un honor excesivo, y que debe halagarle infinitamente, considerándole como el Shakespeare de la música, me parece justo agregar que no se debe excluir, para favorecerle, de nuestros teatros los Racines de Italia."

Comparándolo a Shakespeare, Marmontel creía hacer un agravio a Gluck y los partidarios de éste, dice Desnoiresterres de quien tomo estas informaciones, fueron singularmente chocados de tal asimilación!

Marmontel en su *Ensayo* llegaba a esta conclusión, que dentro de ciertas reservas me parece justa, que la ópera francesa ofrecía un plan de espectáculo magnífico, en el cual nada había que cambiar, nada que agregar, pero que le faltaba la música; mientras que si el plan de la ópera italiana es defectuoso, se hace valer por la belleza de su música que sería perfecta si se la descargara un poco de la tiranía del *aire de bravura* del que han abusado los compositores de la península (2).

---

(1) El mordaz La Harpe decía: "Los oídos de los italianos no son más que un simple cartílago; pero los franceses tienen los suyos forrados en marroquí" — *Correspondence littéraire.*

(2) Grétry en sus "Memorias y Ensayos sobre la música", dice: "¿Qué falta a los italianos para tener una buena ópera seria? Porque durante los nueve a diez años que habité en Roma no he visto ninguna que tuviera éxito bueno. Si a veces la muchedumbre acudía en masa a escucharlas era para oir tal o

Los enemigos del alemán Gluck opusieron a sus tragedias las óperas de Piccinini (1), y los gluckistas pudieron convencerse con muchos aires de las obras del fecundo compositor italiano, sobre todo con los de la ópera *Rolando,* que el canto podía acordarse perfectamente con la escena y que los aires de corte tradicional podían igualmente tener gran relieve y expresión dramáticas.

Esta querella de gluckistas y piccinnistas no fué una vana disputa retórica entre los literatos y filósofos que se agruparon alrededor de los dos grandes compositores, para oponer los méritos del uno a los defectos del otro.

---

cual cantante; pero cuando éste desaparecía de escena, cada uno se retiraba a su antepalco para jugar a la baraja y tomar helados mientras que la platea bostezaba". Algo parecido contaba el presidente des Brosses, que hallándose solo con Rochemont en un palco del teatro Della Valle jugaban al ajedrez, según la moda italiana, mientras en escena se decían los recitativos de la comedia *La peligrosa libertad.*

(1) "Niccolo Piccinni, conciudadano y contemporáneo de Traetta, nació en Bari, cerca de Nápoles, en 1728. A la edad de catorce años ingresó al Conservatorio de Sant'Onofrio, y estudió allí doce años bajo la dirección de Leo y Durante, y en 1754 debutó en uno de los más pequeños teatros de Nápoles. Halló el teatro cómico en posesión de Logroscino (1700-63) un escritor chispeante y versátil de farsas musicales que le conquistaron entre el público que le admiraba el título de *Il Dio dell'Opera Buffa.* De un sólo esfuerzo privó a su rival del favor popular de que gozaba, y se hizo una reputación que traspasó en seguida los límites de su provincia nativa. Fué en Roma, en 1760, que obtuvo el más grande y notable de sus triunfos. Su ópera *La Cecchina, ossia La Buona Figliuola* tomó la ciudad por asalto; se dió en todos los teatros, se cantó en todas las calles, fué el inagotable tema de la conversación callejera. En un año fué cantada en todas las capitales de Italia, y en una década se dió en casi todas las capitales de Europa. Este rápido e incalificable éxito no fué superado en toda la historia de la música durante el siglo XVIII. Las cualidades de la obra son, una trama divertida, abundancia de brillante y agradable melodía, mucho sentido del color, y una escritura orquestal de una riqueza y elaboración poco comunes... Estos antecedentes de *la Cecchina,* las cualidades de su música, sus limitaciones no menos que sus méritos, ayudan a explicar el entusiasmo de la recepción que se hizo a su autor en París". — *Oxford History of Music,* tomo V.

Agitó el fundamental e insolucionable problema que acaloraría a wagnerianos y antiwagnerianos, y que había preocupado seriamente a los artistas de la *Camerata fiorentina* que creó en 1600 la ópera clásica. Se trataba de determinar, no la superioridad de Gluck o de Piccinni, sino cuál debía triunfar de las dos tendencias extremas de la naturaleza humana, de las dos manifestaciones exclusivas del arte: el espiritualismo o el sensualismo, la verdad dramática y expresiva o las bellezas y ficciones de la fantasía y de la imaginación, que sólo quieren satisfacer los sentidos del público.

En París, dada la índole y el carácter del pueblo francés, pareció triunfar el "sistema" de Gluck; a lo menos todo lo que aspiraba a imitar a Gluck, y no a luchar contra él, como dice La Harpe, estaba seguro de contar con el favor del público. Ese sistema, que es el mismo de Wagner en sus proposiciones generales, atravesó la revolución francesa y dominó en el teatro lírico francés hasta 1826, fecha que marca en la historia de la música el triunfo radioso de Rossini.

Los sucesores e imitadores de Gluck, Sacchini, Salieri. Grétry, Méhul y sobre todo Spontini (1774-1851 (1) —

(1) SACCHINI, Antonio. (1734 - 1786) Cantante y compositor de música religiosa y de cuarenta y una óperas, al decir de Fétis. Gran parte de su música se ha perdido. Vivió principalmente en Venecia, en Munich, en Stuttgart y en Londres. Vivió también en París, adonde fué recomendado a María Antonieta por su hermano José II de Austria. Fué un escritor del período de transición que va de Gluck y Mozart al siglo XIX. Sus últimas obras, de las cuales la principal fué *Edipo en Colona,* revelan la inconfundible influencia de Gluck.

GRÉTY, André (1741 - 1813), escribió gran cantidad de obras teatrales que han tenido mucha importancia sobre el desenvolvimiento histórico de la ópera-cómica, pues su estilo fué imitado por Isouard, Boïeldieu, Auber y Adam. Sus principales obras fueron *Zémire et Azor, L'Epreuve villageoise* (1783), *Richard Coeur de Lion* (1784) y *La Caravane du Caîre* 1784). Esta obra fué escrita sobre palabras del Conde de Provence, más tarde Luis XVIII, y llegó a representarse en vida del autor más de 500 noches. Grétry es autor de unos *Essais sur la Musique* en que explica sus principios de composición dramática, que van un

todos extranjeros con excepción de Méhul — fueron fieles a las leyes del viejo modelo, perfeccionado sucesivamente por Lulli, Rameau y Gluck. Desde Lulli hasta

---

poco más lejos de las teorías de Gluck. Contienen estos *Essais* acertados juicios sobre Sacchini, Jommelli, Galuppi; y de Grétry es la frase tan comúnmente citada de que "Mozart había puesto su estatua en la orquesta y su pedestal en la escena".

MÉHUL Etienne (1763 - 1817), es célebre principalmente por su ópera *Joseph*, la última de las muchas que escribió a más de óperas-cómicas, *ballets* y varias obras instrumentales. Fué en vida completamente eclipsado por su contemporáneo Spontini.

SPONTINI Gasparo Luigi (1774 - 1851), vivió principalmente en París y en Berlín. Discípulo de Piccinni, el gran rival de Gluck, Spontini no consiguió llamar la atención del público parisiense sino después de algunos fracasos que lo aleccionaron. Una pequeña ópera, *Milton,* dada en París en 1804, inició el cambio de su fortuna: pero el éxito más considerable de su vida lo obtuvo tres años después con *La Vestale*, dada en París en 1807. En la primera el autor sigue las huellas de Mozart y en la segunda las de Gluck, sin eclipsar, es entendido, las cualidades de sus dos eminentes modelos. Más tarde dió Spontini varias obras más, *Fernán Cortés* (1809) y *Olympie*, entre otras; pero su nombre vive en la historia tan solo por haber firmado la partitura de *La Vestale*.

Las tradiciones de la ópera séria en París, formadas por la labor de artistas italianos y artistas franceses, reunidas al sistema de Gluck, ya debilitado en *La Vestale* de Spontini, se diluyeron en las exageraciones efectistas de las obras del judío alemán Jacobo MEYERBEER (1791 - 1864), que llevó a su colmo todos los defectos y todas las incongruencias del teatro de canto, y sacrificando así reales capacidades operáticas en aras del gusto corrompido de su tiempo. He aquí la lista de sus obras teatrales: *Jephthá sgelübde* (1816); *Los Amores de Tebelinda*, monodrama en alemán para soprano, coro y clarinete obligado, en que el instrumentista figura como personaje dramático; *Alimelek* o *Los dos Califas* (en alemán, 1813); *Romilda e Costanza*, (1818); *Semiramide Riconosciuta*, (1819); *Emma di Resburgo*, (1819); *Margherita d'Anjou*, (1820); *L'Esule di Granata*, (1822); *Das Brandeburger Thor*, (1823); *Il Crociato in Egitto*, (1824); *Robert le Diable*, (1831); *Les Huguenots*, (1836); *Ein Feldlager in Schlesien*, (1840); *Struensee*, overtura y entreactos, (1846); *Le Prophète*, (1849); *L'Etoile du Nord*, (1854); *Le pardon de Ploermel*, (en italiano *Dinorah*), (1859), y *L'Africaine*, (1864).

Meyerbeer, la gran ópera francesa fué enriqueciéndose en los números de conjunto, y adquiriendo mayor desenvolviminto orquestal.

Lo que creo haber dejado plenamente establecido, es que la "escuela francesa", que en realidad no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVIII, es hija de la escuela italiana. Francia, como Alemania, recibió de Italia el germen de su música, la forma de su teatro lírico, a los que comunicó tan sólo las fecundas propiedades de su gusto y de su espíritu.

Igualmente el género de la ópera-cómica sufrió constantemente la influencia de la música italiana, desde la mital del siglo XVIII casi hasta nuestros días. Monsigny, Philidor, el belga Grétry, encantadores músicos que perfeccionaron la comedia lírica, fueron felices y espirituales imitadores de Pergolese, Vinci, Léo y Piccinni. El doctor Burney, en su *Historia de la música europea,* había, ya en el siglo XVIII, señalado la derivación de la comedia lírica francesa de la ópera bufa creada por la escuela napolitana. Paisiello, Anfossi, Cimarosa y sus sucesores, tuvieron también una influencia directa sobre Dalayrac, Bertón, Boieldieu e Isouard, compositores franceses que llenan el período de tiempo que va desde principios de la revolución francesa hasta el advenimiento de Rossini. Boieldieu, el más "francés" de todos, es precisamente el más impregnado de la gracia de Cimarosa. Su *Dama Blanca,* verdadera joya del género, acusa también de modo evidente que la música del autor de *El Barbero de Sevilla* había llegado ya a los oídos de los compositores franceses. Pero los dos compositores cuyas obras revelan más sensiblemente la influencia de Rossini son Auber y Herold, los que los franceses consideran los más típicos representantes del espíritu nacional (1).

---

(1) "BOIELDIEU François Adrien (1775 - 1834), puede ser llamado el Béranger de la escena francesa. Era un tierno y gracioso compositor de melodía lírica, cuyo estilo operático es llamado con razón por Hiller "una continuación artística de la *chanson*". Su primera obra importante fué *El Califa de Bagdad,* dada en el Teatro Favart en 1800; las dos obras maestras que hicieron

XII

Los géneros y las formas que habían ido individualizándose poco a poco, durante los dos siglos anteriores al XVIII, así como la formación de las nacionalidades musicales, alcanzan en éste, del que se puede afirmar que es el siglo de oro de la historia de la música, su desenvolvimiento supremo, su desarrollo final, y, por decir así, como el punto más alto y luminoso de la parábola descripta por toda su existencia.

No puede asegurarse, como lo he leído en la *Enciclo-*

---

su renombre son *Jean de París* (1812) y *La Dame Blanche* (1825), esta considerada justamente como uno de los dos o tres modelos perfectos de la ópera cómica francesa". *Oxford History of Music,* Vol. V.

AUBER Daniel (1782 - 1871) autor fecundo de óperas y de óperas - cómicas "La posición de Auber en la historia de su arte—dice el Diccionario de Grove—puede ser definida como la del último gran representante de la ópera cómica, fase de la música dramática en la cual más que en ninguna otra han adquirido brillante expresión las peculiaridades del carácter francés. En algunas de sus obras, como *Le Maçon* y *Les diamants de la Couronne,* Auber expresa la gracia señoril, la verba, la amorosa dulzura de la sensibilidad francesa, de una manera a la vez encantadora y esencialmente nacional".

"La principal contribución de Auber al repertorio de la gran ópera—se lee en la *Oxford History of Music,* Vol. VII,—fué *La Muette de Portici* (*Masaniello*). Durante casi toda su vida escribió para la *Opera-Comique* y produjo (en colaboración casi siempre con Scribe) unas cuarenta óperas ligeras y operetas—efímeras casi todas—siempre brillantes y divertidas, escritas francamente para el momento y dedicadas a la burguesía. *Que voulez-vous? C'est le genre,* contestó Auber cuando Wagner expresó su sorpresa ante ciertas trivialidades. En la *Opéra Comique* Scribe y Auber se correspondieron a las mil maravillas. Ambos dieron pruebas de *esprit,* gracia, instinto teatral, y a veces de igual pasión—pero, según la frase de Heine, el uno carecía de poesía, y el otro carecía de música. Fuera de la escena francesa, *Fra Diavolo* (1830), *Le Domino Noir, Le Philtre* (1831) y la encantadora obrita *Le Maçon* (1825) son las más conocidas. La última fué muy popular en Alemania bajo el

pedia de la Música (1), publicada en París bajo la dirección del profesor Lavignac, que todo el siglo XVIII fué una manifestación puramente escénica, puesto que en esta centuria aparecieron las grandes obras de Felipe Manuel Bach y las sinfonías de Haydn y de Mozart, para no citar otras obras que ilustran la historia de la música puramente instrumental y sinfónica y de la música religiosa. Pero no es menos cierto que durante este mismo siglo XVIII, las brillantes calidades de los géneros melodramáticos — ópera bufa, ópera séria y tragedia lírica — alcanzaron el nivel más esplendoroso de su apogeo y su completa expansión por toda Europa.

Muchas oportunidades he tenido ya en el curso de este Ensayo sobre la evolución de la música europea, de señalar la gloria indiscutible que recae sobre Italia por haber sido el hogar generador de todas las formas en que se manifestó el espíritu musical, y en estos nuevos números se me presenta la oportunidad de señalar la importancia primordial que los artistas italianos tuvieron en la creación de los distintos géneros del teatro melodramático, influencia tan grande que puede asegurarse que la ópera francesa o la tragedia lírica francesa como suele

---

nombre de *Maurer und Schlosser. C'est de la futilité indestructible"*.

—HÉROLD Luis (1791 - 1833), acompañador y director de coros de la Opera Italiana, en París, imitador poco feliz del estilo de Rossini, colaborador de Auber y de Carafa, autor de muchas obras que se representaron en la *Opera - Comique,* y de las cuales las más famosas son *Zampa* (1831) y *Le Pré aux Clers* (1832).

—HALÉVY Jacques (1799 - 1862), profesor del Conservatorio, director de canto en la Opera, autor del Curso de contrapunto y fuga, publicado bajo el nombre de Cherubini, autor de gran cantidad de óperas, en estilo imitado de *Los Hugonotes,* y de óperas cómicas, de las cuales las obras que aún se recuerdan son *La Juive,* su obra maestra, (1835) y *La reine de Chypre* (1841).

Sobre este género esencialmente francés puede leerse *Georges Cucuel: Les Créateurs de l'Opera Comique français.* Librería Alcan. París.

(1) Tomo II de la Parte Histórica, pág. 815.

llamarse, la ópera cómica, la ópera romántica, la rusa, y todas las subdivisiones que el sentimiento nacionalista de los críticos e historiadores quieran hallar en el teatro musical, no son más que derivaciones, transformaciones o adaptaciones de las obras italianas.

Esta supremacía del teatro musical italiano, que sirvió de modelo al teatro universal, se explica en primer término por las cualidades infinitamente superiores del genio italiano, por la mayor expontaneidad e inventiva de sus artistas, por su mayor fecundidad y por la mayor belleza de su inspiración melódica.

He dicho ya en otros números que los artistas italianos fueron los verdaderos creadores de la Sonata, del cuarteto, del concierto instrumental con acompañamiento del cuarteto de arcos o de orquesta y de las formas sinfónicas que antecedieron a la creación de la overtura; pero la música teatral, en la que desaparecieron o se fundieron, aunque extraño parezca, aquellas primitivas formas de la música instrumental, es mucho más que ninguna otra manifestación del arte sonoro, creación puramente italiana, producto del alma, del idioma, de la sensibilidad, del ambiente de la patria incomparable y gloriosa de Rossini. Un musicógrafo italiano, D'Arienzo, si mal no recuerdo, hace notar muy justamente que Beethoven no pudo crear nunca un acto de verdadera música teatral; que Mendelssohn, tan espontáneamente melodioso careció casi por completo de verdadera aptitud para el canto melodramático. ¿Y Berlioz? Berlioz, sigue diciendo el mismo autor, el fantasista y culto Berlioz, imponía silencio a sus personajes mientras hacía cantar al clarinete y al violoncelo. Haydn tampoco consiguió acabar una obra teatral perfecta. Y Wágner.. con Wágner — tengamos al fin la franqueza de decirlo de una vez — nos encontramos en pleno y nuevo florecimiento de la transcripción y de la variación sinfónicas. Mozart es una divina excepción...

No debo apresurarme para no perder el método del que debe resultar la claridad de mi exposición. Ya me iré ocupando de casi todos los problemas que entraña la historia de la música teatral y sinfónica durante el siglo XIX

y dejaré hasta entonces el discutir los desvariados conceptos que circulan hoy sobre los artistas y el arte del último siglo.

Al genio superior de los artistas italianos, hay que agregar como causa de la expansión rápida de su teatro, sus continuas y perpetuas emigraciones y viajes a través de todas las numerosas cortes de Europa, en las que iban dejando el vivo recuerdo de su paso, la sugestión de sus personalidades y el brillante ejemplo de sus obras que los artistas locales trataron de imitar.

Cuando la escuela romana, ilustrada por los nombres de Rossi, Marazzoli, Abbatini, Carissimi, fué suplantada, alrededor de 1700, por la escuela veneciana, los Cavalli, los Cesti y los Legrenzi no heredaron el gusto musical romano por los grandes conjuntos polifónicos y su sentido profundo de la poesía y de la unidad del drama; pero llevaron a su perfección el arte del canto solo y del *aria* dramática, que iba a tener una influencia extraordinaria sobre el desenvolvimiento de toda la música teatral.

Fué Venecia, precisamente, el punto de intersección entre el arte de los pueblos del norte y el de los pueblos meridionales, entre el arte idealista germánico y el arte sensualista de Italia, entre los cuales el arte francés iba a colocarse como una manifestación ponderada de equilibrio y conciliación.

Desde el viejo maestro flamenco Adrián Villaert y sus discípulos inmediatos, Cipriano de Rore, Niccoló Vicentino, Francesco della Viuola; desde Zarlino y el audaz innovador Gabrielli y el genial revelador Monteverdi, se continúa una tradición, y en la capilla ducal la serie de los *maestri* es completa como la serie de los dogos y la serie de los patriarcas. Las tentativas se sumaron; se realizaron experiencias nuevas en todo sentido, de tal manera que en el siglo XVIII, Venecia, con su larga y gloriosa tradición y con su capilla de San Marcos, y con sus cuatro conservatorios, y con sus siete teatros y con sus célebres canciones de gondoleros, es el verdadero país de la melodía. Venecia, que abrió a la ópera la primera sala de es-

pectáculos, fué el hogar de la escuela de ópera que tuvo más importancia en la historia. Fué, con Nápoles, el mayor seminario europeo de música vocal, y vocal iba a ser casi toda la música teatral italiana. Venecia fué, con Tartini, la patria del instrumento italiano por excelencia, el que Rafael colocaba en las manos de su Apolo del Parnaso, y con el cual el divino Corelli tocaba como Apolo; fué la patria del violín.

Lotti nació en Venecia en 1655. Marcello en 1685. Galuppi en 1703. Bertoni en 1737. Furlanetto en 1738. Tartini, Vivaldi, maestro de Bach, Pescetti, fueron venecianos.

En Venecia, los mejores maestros extranjeros enseñaban en los conservatorios: Domenico Scarlatti, el primer clavicordista de su tiempo; Pórpora que aconsejó los principios de Haydn; Hasse vino a Venezia a estudiar y a inspirarse, y casó con una veneciana ilustre, la cantatriz Faustina Bordoni; Jommelli y Sacchini escribieron en Venecia sus mejores obras. Al borde de las aguas recogidas de Venecia, Handel, Gluck que había estudiado antes en Milán cuatro años bajo la dirección de Giovan - Battista Sammartini (uno de los creadores de la sinfonía clásica), Piccinni y Paisiello, escribieron algunas de sus más tiernas óperas. Cimarosa murió en Venecia. Mozart, el exquisito adolescente, el niño de genio, pasó en Venecia el carnaval y recibió en la ciudad de las lagunas sus primeras inspiraciones dramáticas. "Todos los teatros del mundo y hasta los de Italia tienen músicos venecianos", observaba el viajero Lalande. Algarotti recogió en Venecia sus documentos para escribir su *Ensayo sobre la Opera.* Allí se inició Jean Jacques Rousseau en la música italiana. Metastasio editó allí sus libretos. Los melómanos llevaron de Venecia el más rico tesoro de partituras manuscritas. Niña aún la célebre Banti cantó por primera vez en los cafés venecianos. Y veneciana fué Faustina Bordoni, la mujer de Hasse, idolatrada por la Europa entera, que retratara la Rosalba al pastel y cuyo retrato se hallaba en la galería de Dresde en medio de las obras maestras

del arte italiano adquiridas a Sajonia por la munificencia del rey de Polonia Augusto III (1).

A Venecia fué Grétry para iniciarse en todos los secretos del arte divino al que iba a consagrar su vida... Y de Venecia Gluck partió para Viena y luego a París ya preocupado con su reforma teatral, cuyos principios habían nacido en su espíritu al contacto del genio italiano; de Venecia partió Handel para Hamburgo y para Londres para legar a Inglaterra su teatro y su oratorio; de Venecia partió Hasse para Dresde a crear la ópera nacional alemana y luego a Londres a competir con Handel; de Italia partieron Traetta, "el más trágico de los italianos", a San Petersburgo; Jommelli hacia Viena y Stuttgart; Piccinni a París para oponer las invenciones del expontáneo genio de Italia a las creaciones de Gluck; Pórpora a Dresde, a Londres, a la corte de Carlos VI, de la que habían sido antes estrellas Antonio Caldara, Juan José Fux, Giuseppe Porsile y los hermanos Conti; Sarti a Copenhague; Sacchini a Londres, de cuyo público fué el ídolo durante algún tiempo; el elegíaco Paisiello hacia París y San Petersburgo, donde pasó ocho años consecutivos; Cimarosa hacia Viena, Varsovia, San Petersburgo; Cherubini a París, para dirigir el Conservatorio Nacional de Música; todos estos y mil más salieron de la península para expandir por el mundo entero las inspiraciones divinas, los inimitables ejemplos y las fecundas enseñanzas musicales creadas por el genio inmortal de Italia.

La tradición establecida por los grandes maestros de la escuela napolitana fué continuada por Nicolo Pórpora (1686-1766) alumno de Gaetano Greco, y que vivió casi siempre en Viena, distinguiéndose sobremanera en la música sagrada, a quien se llamó Padre del recitativo por el gran desenvolvimiento que dió a esta parte del melodra-

---

(1) Ph. Monnier. — *Vénise au XVIIIe Siècle.* — París, 1911.

ma; y por Giovanni Paisiello (1741 - 1815) (1), que perfeccionó las formas teatrales que iba más tarde a renovar Rossini. Paisiello vivió largo tiempo en San Petersburgo dando a los rusos con sus famosas obras *Nina pazza per Amore, Il Barbiere di Siviglia, Pirro, Re Teodoro,* el gusto apasionado por la música italiana.

La lista de los maestros famosos del siglo XVIII se completa con los nombres de Domenico Cimarosa (1749-1801) autor de *Giannina e Bernardone* y de una obra inmortal, *Il Matrimonio Segreto;* Antonio Sacchini, autor de un *Edipo* que se cita como modelo del drama serio; Luiggi Cherubini (1760 - 1842); Pietro Guglielmi (1727 - 1804); Nicolo Zingarelli (1752 - 1837); y entre los menores Antonio Caldara, Leonardo Leo, Pasquale Caffaro, Giuseppe Sarti (2), Baldassare Galuppi.

---

(1) "GIOVANNI PAISIELLO nació en Tarento, y se educó en el conservatorio Sant'Onofrio; podría ser considerado como un gran compositor por la uniformidad de su éxito. Su vida entera fué una procesión triunfal de Nápoles a San Petersburgo, de San Petersburgo a Viena, de Viena a París; fué el favorito de Fernando IV, de la gran Catalina, de José II, de Napoleón: sus primeras óperas *Il Marchese di Tulipano* y *L'Idolo cinese,* dieron la vuelta de toda Europa, su *Barbiere di Siviglia* fué una verdadera institución y Rossini fué silbado, treinta años después, por atreverse a poner en música el mismo libreto. Para nosotros el principal interés de la música de Paisiello es que ella marca, más que la de ningún otro italiano, la transición entre el siglo XVIII y el siglo XIX" *Oxford History of Music.* Vol. V.

Además de algunas obras de música religiosa, Paisiello escribió más de cien obras escénicas, brillando sobre todo en la ópera bufa.

(2) "SARTI *Giuseppe* (1729 - 1802), es un compositor con el cual la historia ha sido demasiado severa. Fué injustamente cruel en cierta ocasión con Mozart, y la historia lo ha recordado siempre en contra suya; pero se ha olvidado también que era un compositor de real inventiva, un contrapuntista extremadamente hábil, y un brillante y audaz maestro de la orquesta. La partitura de *Armida,* por ejemplo, contiene muchos recursos que han sido gratuitamente atribuídos a Berlioz y Wagner: una notable libertad en el tratamiento de los arcos, combinaciones de gran colorido instrumental. La música del *ballet* y la cavatina *Viene a me* serían suficiente para salvar la obra

Pietro Generali, Antonio Lotti, Ferdinando Paër, Pietro Raimondi, Simone Mary, Antonio Salieri (1), Ferdinando Paini y Stefano Pavesi.

El nombre de todos estos músicos señala un período de decadencia en la historia de la música italiana, decadencia ya claramente manifiesta después de la muerte de Cimarosa, acaecida en 1801.

Hasta la primera mitad del siglo XVIII, se dice con

---

del olvido. Es verdad que sus otras óperas, *Le Gelosie villane, Giulio Sabino, Dorina, Il Re Medonte* no se elevaron a tan alto nivel; no obstante, la capacidad de un hombre puede rectamente apreciarse por su mejor prueba, y la historia debe reconocer algún honor al artista versátil que amplió el alcance de la expresión orquestal, que enseñó a Cherubini a escribir fugas, y fundó el Conservatorio de San Petersburgo". *Oxford History of Music.* Vol. V.

Sarti escribió más de cuarenta óperas que se representaron sin éxito; vivió en Londres, en Copenhague, en Venecia, en San Petesburgo y en Milán, siempre dedicado a la enseñanza de su arte. Escribió también gran cantidad de música religiosa.

(1) "Más importancia que Sarti y Paisiello tiene en la historia Antonio SALIERI (1750 - 1825): el maestro de quien Beethoven no desdeñó considerarse como discípulo. Nacido en Legnano, en el Veneto, fué primeramente a Viena, donde Gassinann le tomó bajo su protección y donde, en 1770, tuvo su primer éxito con una ópera cómica *Le Donne Letterate*... Fué más tarde discípulo de Gluck, que le dió para poner en música el libreto de *Les Danaides,* que Gluck había recibido de los directores de la Academia de música de París. Con esta obra, representada en 1784, la reputación de Salieri quedó definitivamente establecida... El resto de la obra dramática de Salieri es de menos importancia, y él continuó escribiendo hasta 1804. Pero sus tres principalees obras (las ya citadas más *Axur, Re d'Ormus*) le dieron una honorable posición entre los compositores de su tiempo, y son suficientes para salvar su nombre del olvido. Es incontestable que su música no consigue retener mucho nuestra atención. Hay que colocarla entre los métodos de sus dos grandes contemporáneos: es de menos ímpetu dramático que la de Gluck, y de menos genialidad melódica que la de Mozart, siguiendo la corriente de los compromisos y aprovechando las circunstancias de éxito... Dió lecciones a Beethoven y fué director en la escuela en la que Franz Schubert fué educado..." *Oxford History of Music.* Vol. V.

Salieri escribió mucha música vocal, instrumental y de danza, cantatas y cerca de cuarenta óperas.

razón, principalmente del melodrama, que los italianos abusaron de la melodía, preocupándose muy poco de la armonía. A partir de 1780, hasta 1800 poco más o menos, la ópera italiana pierde su originalidad, su frescura, y se pervierte la secular naturalidad y simplicidad de su estilo. En esos veinte años los compositores italianos se empeñaron en elaborar más las formas, en trabajar la armonía y complicar el juego de los instrumentos a la manera alemana, todo contra el genio de la raza, puesto que la música italiana, y con mayor razón la de la ópera, debía su belleza como su gloria a la forma del canto periódico. Esta forma, en las obras de Jommelli, Galuppi, Anfossi, Traetta, Sacchini, Guglielmi, Righini y Cimarosa, va perdiendo poco a poco en su expresión vocal, la euritmia, la unidad y la continuidad melódica que hicieron su tradicional belleza. La discusión provocada alrededor de las obras de Gluck, había probado a los maestros italianos que no se podía hacer más óperas con el solo derroche de arias de bravura. Se despreciaba a Gluck, pero se trató de imitarlo, y la imitación, como sucede siempre, hizo perder a la música italiana parte de sus amables cualidades.

"La música de los italianos es naturalmente cantante, y la de los alemanes es esencialmente expresiva, dice Luigi Torchi (1). Esta fórmula no es absolutamente exacta, pero no conocemos otra mejor. Una especie de manto armónico cubre a la música alemana, que es honesta de intención, mientras que la italiana demuestra casi siempre un deseo de exhibicionismo. En la música alemana hay más arte, mientras que en la italiana hay más vida. Lo que en Alemania se llamó *expresión indefinida* ha producido la música instrumental; en Italia la música ha preferido sentirse limitada por la palabra. Pero hay también que destruir los prejuicios. Mozart, Schumann, Weber y Wágner han dado pruebas de cuanta melodía es susceptible también la lengua alemana. A los italianos, pueblo de naturaleza menos reflexiva y profunda, les bastaron las formas tradicionales; mientras que los ale-

---

(1) *Loc. cit.*

manes, de genio asimilador no apegado a la forma y más bien inclinado a la elaboración reflexiva, las abandonaron. Y así vemos que cuando la música se aleja de su razón de ser, afirmando románticamente la importancia de la expresión sobre la de la forma, la música alemana se sobrepone y raya a mayor altura; ejemplos Beethoven y Wágner. En el caso contrario tenemos Rossini. Hasta la época del gran Bach, los alemanes tuvieron la pasión de las audacias; los italianos, por el contrario, después de Cesti han perdido por completo esta pasión en la música vocal, y después de Corelli, Veracini y Zipolli en la música instrumental".

"Los alemanes, en la música instrumental, también en gran parte del siglo XVIII, quedaron vinculados a la importancia de la forma externa, mientras los italianos, atraídos por la ópera, renunciaron a la música instrumental. En esta parte del arte los italianos abandonaron su educación a medias, y cuando, con pocas excepciones, se probaron en este campo, tuvieron que reconocer que el escaso ejercicio les había hecho perder la mano. Sin embargo, en otro tiempo los italianos tuvieron la mano más feliz que los alemanes; pero hoy de patrones que eran se convirtieron en siervos. Es un hecho innegable que los alemanes, aprendices e imitadores de los maestros italianos, se hicieron en el siglo XVIII los maestros de sus propios maestros. Es que los alemanes habían adivinado el desenvolvimiento, el espíritu evolutivo de la música instrumental. El desenvolvimiento de la forma interior, de la fuerza expresiva del tema, fué su principal objetivo. Y si esta dirección se ve ya, no sólo anunciada sino claramente expresada en el *Clavecin bien tempéré* de Bach, si se la observa un tanto detenida con Haydn y con Mozart, se continúa más tarde vigorosamente con el compositor que personifica el arte nuevo, el pensamiento libre de la grande y pura poesía musical, vencido el yugo del contrapunto y de la forma exterior. Beethoven era el hombre que entre todos ello tenía más música dentro de sí. Bien; pero Beethoven representa al hombre nuevo, que sale purificado de la época de la revolución, llena el al-

ma de nuevos instintos de libertad, de poesía, de puro sentimiento humano; y este hombre no es el músico sabio, es el verdadero Beethoven, el artista".

Reproducida, para fijar nuestro criterio, la justa distinción del notable crítico italiano, continuaré con la evolución de la ópera italiana en el siglo XVIII, para señalar, por corresponder ahora, la importancia que sobre el espíritu del teatro cantado tuvieron también sus más famosos intérpretes.

Durante gran parte del siglo XVIII las leyes que regularon la construcción de una ópera eran tan severamente formales que el compositor no podía proceder según su propia discreción, ni aún en lo que respecta a las voces que debía emplear. El número ortodoxo de *Personaggi* eran seis: tres mujeres y tres hombres; o a lo más, tres mujeres asistidas por cuatro hombres. La primera mujer (*Prima donna*) era siempre una soprano, y contraltos las otras dos. A veces una mujer cantaba la parte de un hombre, especialmente si su voz era baja. En todo caso era de rigor que el primer hombre (*Primo uomo*) fuera un soprano artificial, aunque se tratara de héroes como Teseo o Hércules. El segundo hombre era un soprano, como el primero, o un contralto artificial; y el tercero un tenor. Cuando se introducía un cuarto carácter masculino (*Ultima parte*) se le confiaba frecuentemente a un bajo (1).

Los aires confiados a estos intérpretes eran invariablemente divididos en cuatro clases, cada una de las cuales se distinguía por alguna peculiaridad de estilo bien definida, y no por su dibujo general: la misma forma mecánica, consistente en una primera y en una segunda parte seguidas por el indispensable *Da Capo,* era común a todas ellas.

El *Aria cantabile* era un movimiento lento y dulce ca-

(1) No era rara la existencia de óperas, como el *Teseo* de Handel, en las que todas sus partes masculinas estuvieran confiadas a sopranos y contraltos artificiales, que monopolizaban los principales aires, y sobre cuya popularidad personal se basaban muchas veces los éxitos de estas obras.

racterizado, en las obras de los mejores maestros por un tierno ímpetu pasional. Este aria era por lo común construída de manera que permitiese en oportunidades frecuentes la introducción o el agregado de ornamentaciones extemporáneas, reservadas a la discreción de los cantantes. Su acompañamiento, siempre muy simple, se limitaba en muchos casos a un bajo continuo, cuyas cuerdas eran llenadas por el clavicémbalo.

El *Aria di portamento* era también un movimiento lento y por lo general de mucho efecto. Era de ritmo más vigorosamente marcado que el del *Aria cantabile,* de estilo más medido, y su melodía era también de carácter más decididamente simétrico, con calderones y notas sostenidas libremente dispuestas, pero sin conceder al intérprete oportunidades de introducir caprichosos embellecimientos. De dibujo flúido y gracioso, su expresión era más serena y digna que apasionada; y sus acompañamientos rara vez eran algo más que un bien fraseado bajo continuo, con uno o dos violines.

El *Aria di mezzo carattere* era tratada con mayor variedad. Como regla general era menos patética que el *Aria cantabile,* y menos seria o digna que el *Aria di portamento;* pero capaz de expresar mayores ímpetus de pasión que aquellas. Su movimiento era por lo general, aunque no necesariamente, andante, cantándose la segunda parte con mayor vivacidad que la primera, y con un retorno al tiempo original el *Da Capo.* Su acompañamiento era variado y rico, empleándose por lo menos un completo cuerpo de arcos, con el agregado frecuente de oboes y otros instrumentos de viento.

El *Aria parlante* era de carácter más declamatorio, y desde luego más apropiada para la expresión de pasiones profundas o de emociones violentas de toda naturaleza. Sus acompañamiento eran a veces muy trabajados y denotaban gran variedad de instrumentación, parte del arte que los mejores maestros se preocuparon de acomodar al sentido de los versos del texto dramático. Se distinguieron diversas formas de este *Aria*: cuando, por ejemplo, con una melodía lenta cada nota se acordaba con cada

una de las sílabas del verso, se llamaba *Aria di nota e parola;* así también los términos *Aria agitata, Aria di strepito,* y hasta los de *Aria infuriata,* se aplicaban a movimientos caracterizados por ímpetus mayores o menores de fuerza dramática.

El *Aria di bravura* o *d'agilità* era generalmente un *allegro,* compuesto de brillantes "divisiones" o pasajes de rápida *fioritura,* calculadas sobre las capacidades de los cantantes a quienes estas *Arias* se destinaban.

Otras pequeñas denominaciones de aires se encuentran en la música cantada del siglo XVIII; pero con más o menos certidumbre se pueden referir a una de las variedades ya señaladas. Así por ejemplo, la *Cavatina* se distinguía de los otros tipos por la falta de la segunda parte y de su *Da Capo* y en realidad no era más que una forma abreviada ya del *Aria cantabile,* del *Aria di portamento* o del *Aria di mezzo carattere.*

El *Aria d'imitazione* se escribía en muchas variedades de estilo; pero se relacionaba con frecuencia al *Aria di mezzo carattere,* al *Aria cantabile* y también al *Aria parlante,* distinguiéndose sobremanera por las peculiaridades expresivas (hoy se diría simbólicas) de algunos detalles obligados de su acompañamiento instrumental.

El *Aria all'unisono* era de raro empleo; pero en el caso de su ocurrencia se relacionaba estrechamente con el *Aria cantabile,* distinguiéndose porque la voz, por lo general un soprano muy expresivo, era acompañada al unísono por un violín y a veces por un violoncelo.

El *Aria concertata* era simplemente un *Aria di mezzo-carattere* o *Aria parlante,* con acompañamientos más originales de cierta riqueza instrumental.

La continuación y distribución de estos variados movimientos estaban reguladas por leyes no menos estrechas que aquellas que gobernaban su división en clases separadas. Era necesario que cada escena de cada ópera terminase con un aire; y cada miembro de las *Dramatis personae* debía cantar un aire por lo menos en cada uno de los tres actos en que invariablemente la obra se dividía; pero no era permitido a un actor cantar dos aires sucesi-

vos, como tampoco era permitido poner a continuación dos aires de la misma clase, aunque fueran confiados a dos cantantes. Los aires más importantes se colocaban al final del primero y del segundo acto. En el segundo y en el tercer acto, el héroe y la heroína (*il primo uomo e la prima donna*) debían declamar una gran escena, consistente en un recitativo acompañado seguido de un *Aria d'agilitá* calculada para desplegar con mayor ventaja la capacidad de vocalización del ejecutante; y por último los dos mismos caracteres unían sus voces en un gran *duetto* final que cerraba la escena. El tercer acto terminaba con un coro de carácter libre, frecuentemente acompañado por una danza; pero no fueron permitidos, durante muchísimo tiempo, tríos, ni cuartetos, ni otros movimientos concertantes, aunque a veces tres o más caracteres podían juntos armonizar alguna exclamación, al final de algún recitativo. (1).

---

(1) Los poetas italianos Silvio STAMPIGLIA, APOSTOLO ZENO y METASTASIO fueron los reformadores del teatro lírico italiano. El primero que dió alguna justeza y regularidad a los melodramas fué Stampiglia. Pero Apostolo Zeno los redujo a forma mucho mejor, y fué él en realidad el primer reformador y el padre de la ópera italiana. Introdujo en el melodrama temas grandiosos y reales, caracteres nobles, costumbres convenientes, situaciones interesantes, todo lo cual supo presentarlo con verdadero brío dramático. Zeno dió mayor corrección y sublimidad al estilo, más sonoridad y armonía a la versificación, en una palabra, dió al libreto de ópera una forma nueva, elevándolo al rango del verdadero drama y de poema regular. A pesar de estas notables cualidades, las obras de Apostolo Zeno están muy lejos de la perfección dramática: la excesiva extensión de sus escenas, la multiplicidad de los accidentes, la lentitud de la acción, y sobre todo la aridez y los afectos del estilo y la dureza de la versificación que tanto abundaban en los dramas de sus predecesores, no están por completo ausentes de algunas de sus obras dramáticas.

La figura literaria del teatro lírico en el siglo XVIII fué el sucesor de Zeno, Metastasio (1698 - 1782) que vivió largamente en la Corte de Viena, ciudad a la que tantos progresos debe la ópera italiana. Para estimar con justicia el mérito de Metastasio habría que conocer bien la naturaleza e índole del melodrama, y fijar los confines que lo dividen de la tragedia. No correspondiendo a esta obra entrar en una minuciosa ana-

Ya a mediados del siglo XVIII parece realizarse una amalgama del género serio y del género cómico, los autores escriben indiferentemente sobre una u otra cuerda, y reducido el drama por las exigencias de la moda y la tiranía de los cantantes a un suceder de arias, el objeto principal del libretista consistía en distribuir no menos de dos arias para cada personaje. Y es de hacer notar aquí que la virtuosidad o gimnástica vocal es un atributo particular del género serio. N. D'Arienzo compara acertadamente *Don Giovanni* de Mozart y el *Matrimonio Segreto* de Cimarosa, dos obras maestras en ambos géneros. El aria séria está adornada de *fioriture* poco estéticas, mientras que el aria cómica no posee ninguna. Compárese el aria de Ottavio: *Il mio tesoro,* especie de repetición del tema preparado por una vocalización propia del clarinete, con la bellísima aria cómica de Zerlina: *Vedrai carino;* la

---

tomía y en un examen filosófico de esta especie de dramas, bastará a mi intento considerar la ópera como una composición que, a los méritos dramáticos comunes a la tragedia, debe unir otros líricos propios. Los que escribió Metastasio están ante todo basados sobre acciones grandes y heroicas propias para ser *cantadas*, hasta cuando se trata de incidentes amorosos. La intriga está dispuesta con tal combinación de incidentes, que el interés no decae un sólo instante, y mantiene siempre vivo el ánimo de los espectadores. Sin perderse en las frías exposiciones de los primeros actos de las tragedias el poeta se lanza al medio de la acción desde los primeros versos, y se produce con tal maestría, que sin explicarse minuciosamente nos penetra de todo, sin que desfallezca ni un momento la claridad del desenvolvimiento. Donde con más luz brilla el genio de Metastasio, y que hace a un lector moderno muy interesante aún la lectura de sus dramas, es en el manejo de las pasiones, y en la fina expresión de los afectos. La ira, el furor, la desesperación, el despecho, la ambición, la envidia, y todos los movimientos del corazón humano son por él traducidos con la mayor diligencia y expresados con la más viva fuerza y energía. Sus versos son de tal fluidez, sonoridad y armonía, que parece que no se pueden leer sino cantando.

En su tiempo Metastasio gozó de una gran autoridad y se le veneró como a uno de los grandes ingenios humanos. Su continuador fué Raniero Calzabigi.

Hay varias ediciones modernas de los dramas de Metastasio.

de Elisetta: *Se son vendicata,* cuya primera parte tiene una vocalización de trece compases sobre la última sílaba de la palabra *fedeltá,* con la divertida aria cómica de Carolina: *E vero che in casa* (1).

Hasta en el género religioso las vocalizaciones hicieron estragos. N. D'Arienzo señala las vocalizaciones de la Misa en *si* menor de Bach; la fuga tonal sobre las palabras *Kyrie Eleison,* no en género coral, sino en estilo florido de la *Misa de Requiem* de Mozart. Se podrían citar como característicos, pasajes por el estilo de la *Misa de Requiem* de Verdi y en el *Stabat Mater* de Rossini.

Si tan grandes compositores, para satisfacer las vanidades de sus intérpretes virtuosos, se sometían de buena gana a adornar con innecesarios arabescos sus inspiradas melodías, es lógico suponer que aquellos intérpretes poseyeran cualidades admirables que justificaban o explicaban tan extraño proceder por parte de los compositores. En efecto, si el siglo XVIII es para la música dramática la época más gloriosa de la historia porque durante él se ven aparecer los genios más admirables y los artistas más fecundos y más inspirados, que elevaron a su respectivo apogeo todas las formas de la música teatral e intrumental, por una correspondencia natural y feliz fué también la época más fecunda en geniales intérpretes, virtuosos como nunca se vieron en los tiempos posteriores, que eran músicos consumados y excelentes que cantaban las melodías dándolas un valor tan excepcional que provocaba la admiración de los mismos autores.

En realidad la evolución del arte de cantar y la de la música dramática son paralelas, de tal manera que muchas veces en la historia de la música es difícil saber a ciencia cierta si son los grandes cantantes los verdaderos promotores de la evolución de la música; es difícil saber si hoy se escriben obras más ingeniosas que inspiradas y si el arte ha sufrido una enojosa alteración por falta de

(1) *Origini dell'opera cómica.*

buenos cantantes, o si la carencia actual de cantantes excelentes de buen gusto y estilo elevado, es consecuencia de los cambios de la manera de escribir de los compositores, de la intromisión del sinfonismo en la ópera.

Desde luego cierto es que el arte de cantar ha seguido, y sigue, las vicisitudes de la música dramática, y fácil sería caracterizar el genio de un compositor por el talento de los cantantes a quienes confió la traducción de su pensamiento musical. La influencia de los cantantes, de la técnica individual de algunos virtuosos de gran talento, ha tenido sin duda muchas veces gran importancia sobre la producción dramática de los más ilustres creadores. Tal vez Gluck no hubiera escrito su inmortal *Orfeo* a no haber hallado un cantante tan admirable como el sopranista Guadagni, y Mozart no se habría abandonado a los caprichos curiosos que adornan la parte de la Reina de la noche en *La Flauta encantada* si no hubiera sido forzado por una *prima donna* absoluta, cuya voz de soprano superagudo recorría una escala de inmensa extensión con portentosa facilidad. Cuando Rossini escribió en Roma su *Barbero de Sevilla,* en 1816, consultó las aptitudes del famoso tenor García, que creó el papel de Conde de Almaviva, del barítono Zamboni que cantó el de Fígaro, y de la Giorgi-Righetti cuya voz de mezzo-soprano explica que la parte de la alegre Rosina esté en un diapasón que conviene más a caracteres serios. La obra entera de Rossini podría analizarse por el talento y la individualidad de los cantantes que encontró en su camino, y cuya influencia sobre el compositor fué grande.

Se ha comprobado también cierta analogía entre las inspiraciones del genio idílico de Bellini y el talento de los creadores, en 1831, de su *Sonámbula*, el tenor Rubini y la soprano Pasta. Las óperas de Jommelli fueron escritas para dos virtuosos célebres: la Diamicis y el sopranista José Aprile. Viganoni fué el tenor favorito de Cimarosa. Celeste Coltellini era un talento y una voz nacidos para cantar las obras de Paisiello. El compositor Hasse que en su tiempo fué tan célebre o más que Mozart, escribió sus lindas y numerosas óperas para los talentos de su esposa,

la famosa cantante Faustina Bordoni; lo mismo que muchas óperas del prolífico Handel fueron escritas en atención al talento del sopranista Senesino.

Esta correspondencia, estrecha y constante, entre los talentos de los grandes intérpretes y las inspiraciones de los grandes maestros de la música cantada, desde los primeros balbuceos del arte de cantar hasta el nacimiento de las grandes obras de la escuela italiana del siglo XIX; este culto nacional de la voz y de sus recursos, que explica todo el arte lírico italiano, desde los tiempos inmediatamente posteriores a la creación de la ópera veneciana, prueban que la biografía de los grandes cantantes toca muy de cerca a la historia misma de la música dramática, que la técnica del arte del canto tuvo una real importancia sobre la evolución del estilo dramático teatral.

El canto llano eclesiástico, nacido de la degeneración y corrupción de la música griega, conjunto de antiguas melopeas sin ritmo, sin modulación y sin tonalidad precisas, no exigía de quienes lo cantaban una muy grande habilidad vocal; pero de su alteración nació un arte nuevo. Sin duda alguna que los intérpretes de la salmodia gregoriana intetaron variar su uniformidad y su monótona lentitud con ligeras vocalizaciones y dibujos que fueron complicando poco a poco. Cuando se formó lentamente el ritmo musical, por la unión de la melodía popular con la poesía moderna, y nacieron así las primeras canciones, el carácter del canto llano eclesiástico se alteró prontamente, preludiando el advenimiento de la música medida.

Los madrigales del siglo XVI, a cinco y seis partes, las canciones y aires de danza que se cantaban en toda Europa, fueron las consecuencias de esta influencia de los primeros cantantes sobre la música sabia y pedante de los contrapuntistas de la época.

Palestrina, el gran reformador de la música eclesiástica, se inspiró en la obra anónima y fecunda de los cantantes populares, y cantantes insignes fueron los principales personajes de la *Camerata fiorentina* que creó la ópera clásica, Peri, dei Cavalieri, Corsi, Caccini; y todas sus obras incluyendo las de los compositores célebres an-

teriores a Alejandro Scarlatti, Monteverdi, Cavalli, Cesti, etc., no son más que series de recitativos solemnes, de marcha muy lenta, interrumpidos con amplios compases de espera. "La idea melódica flotaba aún incierta, dice, una autoridad (1), y se desprendía apenas de los limbos de la armonía disonante y de la modulación, que acababan de formarse. El brillo de la pasión en sus mil matices, el contraste de los diversos sentimientos en formas melódicas amplias y desenvueltas, como el aire, el duo, el trío, etc., no existían aún, y debían ser patrimonio de una época más afortunada, el sigloXVIII, la edad de oro de los grandes virtuosos".

En las primeras óperas italianas solo se empleaban dos voces: la de tenor y de soprano. La voz de bajo se admitió en la ópera bufa recién en la época de Pergolese, es decir, en la primera mitad del siglo XVIII. La parte de soprano fué cantada primitivamente por mujeres y por niños, pero como la voz desigual y débil de los niños no se presta a la expresión de los sentimientos enérgicos, fueron reemplazados en la escena por seres monstruosos y excepcionales que ejercieron sobre la música dramática una influencia enojosa y excesiva. Me refiero a los cantantes castrados, admitidos en las primeras iglesias de España ya desde el siglo XII. Orlando de Lasso, rival y contemporáneo de Palestrina, tenía bajo su dirección seis castrados en la capilla del elector de Baviera. Aparecieron en la Capilla Sixtina a fines del siglo XVI, reemplazando a los niños y a los antiguos *contraltini* o tenores que cantaban la voz de soprano en falsete agudo. Los castrados, casi todos napolitanos, eran ya muy numerosos a mediados del siglo XVII, y a pesar de las severas leyes penales contra la castración.

Fijada por la mutilación en la parte de la escala musical que pertenece a las mujeres, las voces de los castrados se dividían en voces de soprano y de contralto. Estos seres desgraciados y monstruosos poseían generalmente un

(1) Pablo Scudo. — *L'art du Chant en Italie. "Revue des Deux Mondes".*

talento musical extraordinario, estaban dotados de hermosa figura y cantaban con tanta pasión y sentimiento que supieron arrancar lágrimas de emoción no sólo a salas anónimas y numerosas, sino a hombres graves y fríos como Felipe V, o el gran Federico, u hombres más bien indiferentes al placer de la música, como Napoleón, que no pudo contener su emoción al oir cantar el famoso aire, *Ombra adorata aspetta!,* del *Romeo y Julieta* de Zingarelli, al castrado Crescentini.

Este extremo monstruoso a que pudo llegar la sensualidad musical, pinta la importancia que tuvo el arte del canto sobre el movimiento musical de la época, importancia que dió a la adoración de la voz humana un lugar prominente sobre todo en las costumbres teatrales del siglo XVIII, que acusa el explendor mayor alcanzado por el arte exquisito de cantar (1).

Este siglo, abierto por Carissimi y cerrado por Mozart

---

(1) La idolatría pública de los cantantes adquirió en este siglo formas verdaderamente curiosas, se les colmaba de riquezas y de favores. Se podrían contar cientos de anécdotas que la historia ha conservado, para mostrar hasta qué extremos llegaba el humor fantástico, la vanidad pueril y la insolencia de estos seres idolatrados locamente por todos los públicos. Es verdad también que los efectos que alcanzaban eran extraordinarios, desde el punto de vista del arte y de la emoción, y que sólo llegaban al pináculo de la gloria después de penosos y larguísimos esfuerzos de aprendizaje.

He aquí, por ejemplo, cómo se empleaba el tiempo en la escuela de canto de los hermanos Mazzocchi, maestros de capilla en San Juan de Latran y en San Pedro, de Roma (Siglo XVII):

Por la mañana se consagraba una hora a cantar dificultades, otra hora a estudiar literatura, otra hora a cantar ante un espejo, para evitar los gestos desgraciados. Por la noche el estudio comprendía media hora de teoría musical, media hora de contrapunto, una hora de composición, otra de literatura. El resto del día se dedicaba al *clavecin,* a la composición libre, a pasearse y a cantar al aire libre. Estas tradiciones se continuaron siempre en Italia hasta principios del siglo XVIII. Se citan siempre las penalidades y las torturas a que sometió el tenor García a su hija para enseñarle el canto, pero la Malibran es, sin duda, la figura más esplendorosa en toda la historia del arte de cantar.

vió nacer un número considerable de grandes compositores que fecundaron todas las formas del arte.

Hemos visto ya que la escuela napolitana, fundada por Scarlatti e ilustrada por Leo, Durante, Porpora, Pergolese, Jommelli, Piccinni, Sachini, Traetta, Majo, Cimarosa, y Paisiello, creó la ópera bufa, y que la escuela veneciana, que provenía directamente de la *Camerata fiorentina,* los Monteverdi, Croce, Legrenzi, Lotti, Macello, Galuppi, crearon la *ópera seria*. Hemos visto también que en Roma Palestrina restauró la música religiosa. Todos estos ilustres creadores tuvieron a sus órdenes expertos y habilísimos intérpretes, bien dignos de su grandeza y de la belleza melódica de sus inspiraciones. Los Pittoni, Pisari, Casali, conservaron en Roma las tradiciones del severo y verdadero estilo eclesiástico establecido por el autor de la Misa del Papa Marcelo. Los sopranistas Orsini, Senesino, Gizzielo, Manzuoli, Caffarelli, y el celebérrimo Farinelli; los tenores Babbini, Babbi; sopranos como la Tesi, la Mingotti, la Faustina, la Agujari, la Cuzzoni, la Banti, la Gabrieli, la Mara, Pacchiarotti, Rubinelli, Raff; más tarde, la Alboni, la Pasta, la Bartardella, Garcia, la Malibrán, la Viardot, la Patti, etc., etc., son todos nombres ilustres en la historia de la música dramática, virtuosos cuya ciencia era igualada por su inspiración personal, y cuya habilidad práctica fué, como he dicho, motivo inmediato de algunas de las páginas más bellas y más célebres que ilustran la historia del teatro cantado.

Sin duda que si las comparamos con estas costumbres antiguas hay que reconocer que las tradicciones que imperan hoy en el teatro de ópera son muy poca cosa. Esta observación comprueba también la estrecha relación que ha existido siempre entre el arte del canto y la evolución de la música dramática. Porque el mal que tanto perjudica en la actualidad al arte de bien cantar es, indiscutiblemente, debido a la evolución sufrida en los últimos treinta años por la composición musical, tanto o más que a los defectos de la enseñanza y a la ignorancia de buenos principios y de sanas tradiciones.

Hoy la declamación lírica ha reemplazado al *bel canto,*

la armonía complicada ha destronado a la melodía simple, el realismo ha muerto al sentimentalismo artístico, y los mismos compositores que han querido preocuparse de la voz se han visto forzados a seguir la corriente.

Se ha transportado a la escena todas las crudezas de la vida humana, y las más bajas pasiones se desenvuelven en toda su vehemencia, de manera que los oidos del espectador moderno sólo parecen conmoverse ya con los gritos desaforados de la pasión desencadenada sin medida.

Sin duda que en el teatro moderno la parte escénica se ha hecho más interesante y la parte orquestal más grandiosa. Los progresos de la composición sinfónica se han acrecentado con perjuicio de la melodía y del canto simple que tiene fatalmente que desaparecer entre la riqueza de los instrumentos de cuerda subdivididos y el gritar conjunto y constante de los instrumentos de viento en reñido duo con los instrumentos de percusión.

En poco tiempo la música ha ganado mucho en lo que se refiere al simbolismo sonoro, a la expresión de los sentimientos, y a la complejidad orquestal; pero a la vez ha perdido aquella euritmía precisa, aquella franqueza en los ritmos y en las cadencias que constituyeron los cánones de la *belleza clásica,* es decir de la belleza de la música anterior a Beethoven. No se encontrará en Mozart, por ejemplo, ni en los músicos de su tiempo, problemas meditativos, ni pasajes extremadamente patéticos; su música nos resulta de una emoción más bien voluble, como su sabiduría es discreta; es una mezcla exquisita de gracia, de declamación dramática o cómica, de finas melodías que con encantar al oído y al espíritu consiguen todo lo que se propuso el autor. Esta música requiere naturalmente cantantes del más puro *estilo clásico,* es decir que sepan que todo lo que ella contiene está encerrado en sus tiempos, en sus ritmos y en sus intervalos, y que cuanto con más fidelidad obedezcan a su índole puramente musical más habrá ganado su belleza y su significación estética.

Paralelamente la ópera antigua italiana, incluyendo las obras de Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti y las primeras de Verdi, solo buscaba conmover y agradar por lo

que se llamó después "complacerse en el sonido por el sonido", y es innegable que muchas de esas óperas antiguas son de un sensualismo exterior; en su mayor parte, de una sensibilidad más bien superficial, pero en lo que se refiere al canto alcanzan a veces un alto grado de belleza estética, en que radica todo su valor y todo su significado. Toda la partitura del *Barbero* de Rossini es pura melodía vocal, y *El Barbero de Sevilla* de Rossini es la perla inimitable de la ópera italiana. Gioacchino Rossini (1792-1868), siguiendo las gloriosas tradiciones establecidas por el divino genio de Mozart, y a la vez la tendencia de la raza a que pertenecía, creó con sus treinta óperas una verdadera revolución en el teatro, más bien dicho una conjunción feliz de la gracia melódica y de la alegría ingénua de los maestros italianos, con la sabia instrumentación de Haydn y de Mozart, de quienes es el sucesor legítimo. Escribió para la voz humana mejor que el autor de *Don Giovanni,* su melodía es más larga y más natural, más desenvueltos sus trozos de conjunto y su orquesta más sonora. *El Barbero, Otello, Semiramis y Zelmira,* son sus cuatro óperas italianas, en las que más ha desplegado el poder de su ingenio y el alcance de su inventiva. Instalado en París, Rossini sufrió también la influencia del gusto y de las costumbres de la nación a cuyo servicio puso su talento. *El Conde Ory, El Sitio de Corinto, Moisés,* y sobre todo *Guillermo Tell* señalan el desenvolvimiento supremo de la época del siglo XVIII, y la madurez del talento dramático más variado que existe en la historia del teatro musical.

Las obras de los autores venidos después de Rossini siguen esta tradición secular de la música italiana, y sus autores escriben siempre con el mayor respeto de los recursos naturales del órgano humano, explotándolo con sentido claro y perfecto de sus medios y con un arte admirable. Algunos de estos compositores eran consumados cantantes, como Donizetti. Casi todos ellos, Gaetano Donizetti (1797-1848), autor de más de setenta óperas y óperas-cómicas, entre las más célebres *Anna Bolena, Lucía de Lammemoor, Poliuto, La fille du Régiment, La*

Favorita, Linda de Chamounix, Don Pasquale, Elixir d'Amore; Vicenzo Bellini (1801-1835) autor de *Norma, Puritanos, La Sonámbula;* y después de éstos Xavier Mercadante, Giovanni Paccini, Michele Carafa, Luigi y Federico Ricci, Carlos Coccia, Vincenzo Fierovanti, Pietro Antonio Coppola, y muchos más cuyos nombres no sobrevivieron, acusaron cada vez más la exageración y la perversión de las cualidades naturales que habían facilitado el triunfo universal de la escuela italiana, la facilidad de la invención melódica, la simplicidad genial de los medios artísticos y el predominio de la voz humana.

Si la repetición de las mismas formas tonales y rítmicas terminaron por provocar la monotonía y la saciedad, si las formas vocales dieron de sí todo lo que parecían contener, cayendo posteriormente los músicos que las explotaron en la trivialidad y en la repetición, paralelamente los virtuosos degeneraron en los gestos estereotipados, en la repetición servil, en la imitación sin genio, que tan ridículo ha hecho para el público contemporáneo el clásico teatro de "ópera italiana".

XIII

He dicho ya que el siglo XVIII es la edad de oro de la historia de la música, pues vemos en él, no sólo concretarse las formas clásicas bajo la influencia del genio explendoroso de los artistas italianos, sino formarse además las nacionalidades musicales, manifestadas en las obras de los artistas más eminentes que registra la historia de nuestro arte.

En la revista histórica que comprenden los números anteriores, he mostrado ya que hacia principios de este siglo el nuevo género artístico creado por la *Camerata fiorentina* se había expandido por todos los países cultos de Europa.

En Francia Lully, con sus aparatosos espectáculos en los que la música tenía menos parte que las tragedias de Quinault, y luego sus imitadores, prepararon el adveni-

miento del género creado por Gluck y que se ha llamado la "ópera nacional francesa". Indirectamente la influencia de Lully se hizo también sentir en Inglaterra, donde Henry Purcell (1658-1695) (1) creó la *ópera nacional inglesa,* con una serie de obras para la escena, la más célebres de las cuales son *Dido and Aeneas* (1680) y *The King Arthur,* su más notable creación músico-dramática, sobre palabras de Dryden.

Creo haber indicado también que después de la introducción por Schütz del nuevo género teatral, el éxito del teatro de Hamburgo se debió al espíritu nacional que lo sostuvo, orgulloso de oponer sus músicos, sus virtuosos y sus cantantes a los de Italia que eran tan bien vistos por los príncipes germanos. Este movimiento de independencia se propagó más tarde hasta Leipzig, donde residía el gran Bach, y de esta ciudad pasó a Berlín, donde dos célebres teóricos, Kirnberger y Marpurg, se opusieron encarnizadamente a los gustos y a los favoritismos hacia el arte y los artistas de la península, que manifestaba el Rey de Prusia, Federico el Grande. Pero en el orden dramático todos esos pruritos de nacionalismo no tuvieron, en los principios del siglo XVIII, resultados muy fecundos. En lo que respecta a Alemania el genio nacional desarrolló mejor sus cualidades profundas y meditativas en la música religiosa y puramente instrumental, en la obra inmensa de Juan Sebastián Bach y en los oratorios de Jorge Federico Handel (1865-1759) (2). Handel y Bach son, en efecto, los dos más grandes músicos que produjo Alemania antes de la aparición de Haydn, de Mozart y de Beethoven.

El teatro de Hamburgo cayó rápidamente bajo el dominio de los artistas italianos y la obra nacional de Reinhard Keiser y los hombres de su tiempo, tales como

(1) Como en Alemania el nombre de Bach, en Inglaterra el nombre de Purcell corresponde a una numerosa familia de músicos ilustres, de los cuales el más célebre es al que me refiero en el texto.

(2) Acepto la ortografía inglesa de este nombre, que se encuentra escrito también Haendel, Händel y Handl.

Brenner, Krieger, Graupner y Grünewald, quedó sin continuadores. En Inglaterra, igualmente, el admirable esfuerzo de la *Dido and Aeneas,* de Purcell, no había conmovido al público, y la ópera había degenerado a un grado tal de falso convencionalismo, que el *pasticcio,* es decir espectáculos combinados con trozos de distintas obras y distintos autores, era el género generalmente aceptado.

En su libro *The age of Bach and Handel* (1), J. A. Fuller-Maitland sostiene que es fácil reconocer que sólo aquellas escuelas de ópera que emplearon el lenguaje del lugar en que se produjeron, pudieron, en el desenvolvimiento del arte, alcanzar una influencia real y durable. A su modo de ver, lo sucedido con el teatro de Hamburgo ofrece en pequeño un sorprendente ejemplo de lo que acontecía en toda Europa: mientras las obras se dieron en alemán — hubo casos, por vía de excepción, de introducción de cantos italianos en las primeras obras alemanas de Keiser — el teatro de Hamburgo fué una institución con vida, famoso no sólo entre los hombres del tiempo, sino con dilatada influencia sobre otras esferas del arte músico. Cuando después de 1740 el teatro de Hamburgo se italianizó, perdió toda su importancia. En un estado también de deplorable decadencia encontró al teatro de ópera al llegar Handel a Londres en 1710, ciudad donde cantantes célebres habían hecho conocer primero algunos trozos sueltos de óperas, y donde más tarde se dieron la *Camilla* de Bononcini, la *Clotilde* de Conti, *Idaspe fedele* de Mancini, *Pirro e Demetrio* de Scarlatti, terminando por polarizar los principales sufragios del público los *pasticci* que Clayton y el Conde de Saint-Germain hicieron con las principales obras de Bononcini y Scarlatti.

"Si se echa una rápida mirada sobre la historia de la ópera tomada en conjunto, escribe Mr. Fuller-Maitland, se verá que los períodos de más completa esterilidad en música dramática en un país cualquiera son siempre aquellos en que han estado de moda en dicho país las obras extranjeras; la escena alemana no alcanzó su punto cul-

---

(1) Volumen IV de la *Oxford History of Music.*

minante de influencia en el mundo entero hasta que proscribió de sus dominios la lengua italiana; el comparativamente corto período de principios del siglo XIX, durante el cual dominó en París la ópera italiana, no se señaló por ninguna creación francesa importante, con excepción de las brillantes óperas de Auber y sus contemporáneos; en Rusia y en Inglaterra, donde el reino de la ópera exótica se estableció con mayor firmeza que en ninguna otra parte, las únicas óperas que ganaron alguna posición en la historia de la música fueron aquellas escritas en la lengua nativa del pueblo (1)".

Esta doctrina estética, que es la de muchos escritores, y un modo muy común de considerar la ópera, a mi manera de ver es inaplicable a los siglos XVII y XVIII y es contradicha por los mismos hechos históricos (1).

Sabido es que a principios del siglo XVIII la influencia de los músicos italianos fué todopoderosa en todos los grandes centros artísticos del mundo, y que a fines del mismo siglo esa supremacía de los artistas italianos fué declinando con gran rapidez, no sólo ya en el campo de la composición puramente instrumental, cuyo progreso había adivinado el genio de los pueblos del norte, sino también en el terreno de la ópera que tan admirablemente respondía al espíritu del dulce idioma italiano, incomparablemente más apto para el canto, y al genio expontáneo, amante de los espectáculos y de las exteriorizaciones del sentimiento, que es el rasgo predominante del simpático pueblo de Italia.

Se debió en gran parte esa supremacía, como ya lo he dicho, a la mayor inventiva de los artistas de Italia, a la fecundidad instintiva y prodigiosa de sus músicos, y a la expontaneidad más sincera y a la belleza melódica mucho más expresiva de su música nacional. Pero estos ar-

---

(1) Precisamente el ejemplo tomado por Mr. Fuller-Maitland de principios del siglo XIX no me parece feliz, pues este corto período de dominio italiano en París señala los años más fecundos de la historia de la ópera-cómica (género eminentemente nacional), a partir inmediatamente después de Gluck hasta el advenimiento de Meyerbeer.

tistas tan bien dotados fueron rápidamente vencidos por los compositores venidos de los países germanos, y las razones estéticas de este hecho histórico las ha dado el eminente musicógrafo italiano Torchi en los pasajes que de él ha citado en capítulos anteriores.

Cuando aparecieron en el mundo músicos de los países del norte más inspirados que los de Italia, éstos se dejaron arrebatar sin mayor resistencia el cetro del imperio musical; pero en todas partes del mundo la ópera siguió cantándose en italiano, y los compositores alemanes arrebataron a los de Italia con sus propios medios, en su mismo dominio nacional, la hegemonía artística en todos los grandes centros de Europa.

Los alemanes debieron aceptar primero por necesidad los medios creados por los artistas italianos, — adoptaron su lengua y adoptaron su estilo, — para vencerlos más tarde con sus propias armas y llegar, por fuerza de inspiración y de genio, a convertirse de aplicados discípulos en maestros de sus primeros maestros. No obstante, el teatro de ópera, fué, y será eternamente a pesar de la actual decadencia del género en la península, pura creación del genio de Italia.

A esta supremacía indiscutible de los compositores italianos, — y no tan sólo, como lo cree el historiador Fuller-Maitland, al convencionalismo operático derivado de las exigencias de los cantantes, — se debe que el estilo de la ópera fuera, durante el siglo XVIII, común a todos los escritores operáticos del mundo, y que mientras el estilo sagrado de Jommelli difiere ampliamente del de Hasse, como el de Lotti difiere del de Bach, el estilo operático sea tan convencional y siga las mismas huellas en los compositores alemanes como en los italianos.

Poco a poco los compositores alemanes conquistaron para el espíritu de su raza mayor esfera de influencia, sin necesidad de prescribir de la escena, como afirma Mr. Fuller-Maitland, la lengua italiana. Por el contrario, se puede afirmar, sin que nadie pueda decir que hay la más pequeña exageración en esta idea, que el genio alemán alcanzó el apogeo de su influencia y su verdadera gloria

en el teatro melodramático empleando también la lengua italiana, como ocurre con aquellos eminentísimos creadores, — Handel, Haydn, Mozart, — que en este siglo dejaron definitivamente establecida la victoria, en todos los campos de la composición musical, del espíritu austero y profundo de las razas germánicas sobre el espíritu de los pueblos meridionales, más expontáneo que reflexivo, más artista que filosófico. Aunque bien alemanes Handel, Haydn y sobre todo Mozart, aparecen todavía como iluminados por un rayo de luz venido del cielo de Italia.

Arrebatados los músicos por la corriente del gusto público, no había tenido mayores consecuencias la iniciativa de Theile con su *Adam und Eve* (1678) que, sobre la autoridad de Matheson (*Der Musikalische Patriot*), débese considerar como la primera ópera en lengua alemana. Los más eminentes compositores salidos del fecundo centro de Hamburgo, hasta el mismo Keiser, adoptaron el estilo de los operistas de Italia.

Adolfo Hasse (1690-1783), músico de la Alemania del norte, competidor de Handel, autor muy en boga en su tiempo por la gracia de su inventiva melódica, escribió sus once oratorios y sus cuarenta y dos óperas en estilo y sobre palabras italianas, compitiendo con felix éxito, y sobre su propio terreno, con los más afamados operistas de la península.

El caso de Hasse es enteramente característico, y sería ocioso y de ninguna utilidad levantar aquí la lista completa de autores y obras de teatro que, siguiendo este mismo camino, aparecieron al principio del siglo XVIII.

Hasta los más grandes, los considerados por ciertas características de su creación como auténticos representantes del alma alemana, aparecen siempre dominados por la influencia italiana.

Al gran Handel (1) se le considera como autor inglés

(1) Handel escribió veintisiete oratorios y cuarenta y una óperas, a más de gran cantidad de música instrumental (piezas de clavicordio, sonatas y conciertos para instrumentos va-

por haber sido en Londres donde, en los años de la edad provecta, escribió sus más famosas óperas y oratorios bajo la evidente influencia de las circunstancias de una lucha enconada de ásperas rivalidades y para responder de inmediato al gusto público y a las costumbres del tiempo.

Handel permaneció en Hamburgo desde 1703 a 1706, y su primera ópera de este período, *Almira,* dada con grande éxito en 1705 ,revela ya la influencia combinada de la tendencia nacionalista de Keiser y del modo operático italiano.

Alejado de Hamburgo por las rivalidades de sus primeros amigos, se estableció, después de algunos viajes por el continente, en Londres, donde su primera ópera, *Rinaldo,* fué muy bien acogida. En 1731 abandonó el género del verdadero oratorio y escribió una ópera *Esther* (1) (de la que existen dos versiones), de carácter espiritual, cuyas representaciones fueron prohibidas por Gibson, Obispo de Londres. Esta circunstancia le obligó a volver al oratorio dramático, escribiendo en este género sus obras más famosas, *Israel en Egipto* (1738), *Saul* (1740), *Mesías* (1747), *Samsón* (1742), *Judas Macabeo* (1746), *Josué* (1747) y *Jephté* (1751), que realizaron la primitiva idea de los fundadores del teatro de Hamburgo, es decir, la creación de un género mixto, con algo de representación escénica y de concierto, de drama sagrado y de ópera profana. No es posible establecer en el estilo de los dos géneros, la ópera y el oratorio, en lo que respecta a las obras de Handel, una diferencia muy marcada. Sin duda alguna, los aires de sus oratorios, género en el que no dominaba de modo tan radical el convencionalismo operático, son de una inspiración melódica más sostenida, más libre y de mayor unidad, y en cuanto a los

---

rios, piezas para órganos) cantatas y mucha música religiosa (Te-Deums, motetes, etc.,) y vocal.

Puede consultarse sobre este autor el libro de H. David (en francés) y el que le ha dedicado el notable escritor Romain Rolland en la muy recomendable colección *Les Maîtres de la Musique,* publicada por Félix Alcan, de París.

(1) En el catálogo de sus obras figura como oratorio.

aires operáticos, como los aires de todos los compositores famosos de su tiempo, comienzan frecuentemente con una corta frase que hiere al oyente por su belleza y originalidad; pero el interés decae de inmediato, para convertirse en un medio frío y estéril de despliegue de agilidades vocales, como la moda del tiempo lo exigía.

De un modo más general, la economía de la ópera y del oratorio, en la realización y en el ánimo de Handel se confunden, pues trabajó convencido que no podía haber diferencia alguna notable, como ya lo había sostenido teóricamente su amigo Mattheson en su *Musikalische Patriot* y como lo creyeron los músicos contemporáneos, entre el oratorio y la ópera, y que la música del oratorio tenía que aproximarse más a la música escénica que a la llamada devocional, o puramente de iglesia o sagrada (1), y ello también por las mismas razones dadas por Matthesson.

Haydn Francisco José (1732 - 1809), compositor croata, acentuó más con sus obras la *tendencia germana* manifestada por las obras de Handel, es decir, la preferencia manifiesta por la música puramente instrumental,

---

(1) "Grandeza y simplicidad, la majestuosa pauta sobre la cual están concebidas sus obras, la diáfana precisión de las ideas y lo apropiado de los medios empleados para traducirlas, el sentimiento patético expresado con una grave seriedad equidistante de lo sensual y de lo abstracto,—tales son las cualidades distintivas de la música de Handel... Fué, con excepción de J. S. Bach, el más grande organista y clavicordista de su tiempo... Sus composiciones instrumentales tienen, en muchos respectos, como en su lúcida simplicidad y en cierta manera repentina de modular y dar entrada a los diversos sujetos, el carácter de improvisaciones... Su contemporáneo, J. S. Bach, poseyó tan inagotable fertilidad que él mismo inventó la gran mayoría de sus temas de fuga, y raras veces las recogió del fondo común (como era costumbre). En esto fué, con toda su ciencia severa y su exterior formalidad, el verdadero precursor de Beethoven y de la moderna escuela romántica de música instrumental; mientras que Handel, a despecho de su amplio don melódico y lo pintoresco de sus grandes y simples concepciones, marca la gloriosa apoteósis de la música vocal puramente contrapuntística" *Grove's Dictionary of Music and Musicians.* (Artculo Handel, por Julián Marshall).

por la sinfonía y por el cuarteto, formas de las que fué uno de los principales creadores y que se prestan, más que ninguna otra del arte sonoro, a las facultades elaborativas y profundas del espíritu de los pueblos teutónicos.

En relación al conjunto de su obra de compositor, representan muy poca cosa sus óperas (1), escritas en ocasiones diversas, para las fiestas privadas de los señores de Eisenstadt y de Esterhaz, en cuyas casas prestó durante casi toda su larga vida servicios como maestro de capilla. El género, las dimensiones y el estilo de sus obras teatrales, impuestas por los límites de su propio destino, es decir un teatro pequeño y ejecutantes limitados, no hicieron más que reproducir los modelos conocidos y valen sobre todo por su melodía, parte de la música a la que dió gran

---

(1) Escribió las siguientes obras teatrales: *Der neue Krumme Teufel*, opereta; *La Marchesa Napola, La Vedova, Il Dottore, Il Sganarello* (1762), *Acide e Galatea*, festa teatral (1763); *La Canterina*, intermezzo (1767); *Lo Speziale*, ópera bufa (1768); *Le Pescatrici*, ópera semiseria (1770); *L'Infedelta delusa, burletta per musica* (1773) *Der Götterrath oder Jupiter's Reise auf die Erde; Philémon et Baucis, Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus*, piezas para marionetas, (1773); *L'Incontro improviso*, ópera bufa (1775); *Il Mondo della Luna, dramma giocoso* (1777); *Genovefen's vierter Theil*, pieza para marionetas (1777); *Dido*, pieza para marionetas (1777); *La vera Costanza*, drama jocoso (1779); *L'Isola Disabitata*, acción teatral (1779); *La fedeltá premiata*, drama jocoso (1780); *Orlando paladino*, drama heroicómico (1782); *Armida*, drama heroico (1784); *Orfeo e Euridice*, ópera seria (1791); música para la tragedia *Alfred von Cowmeadow* (1796); y a más varias cantatas serias y bufas, aires y dúos italianos, gran cantidad de cantos alemanes y baladas inglesas, numerosos canones y melodías sueltas. Sus oratorios son cuatro: *Il Ritorno di Tobia* (1784), *La Creación* (1798) y *Las Estaciones* (1801), y fragmentos de un oratorio inglés, sobre una traducción del poema de Seldom, *Mare clausum* (1794).

La bibliografía sobre Haydn es muy numerosa. Se encontrará la lista de las obras principales de consulta, así como una aproximada clasificación de la obra inmensa de Haydn, en el libro que le ha dedicado Michel Brenet en la colección *Les Maîtres de la Musique*, editada por la librería F. Alcan, de París.

importancia Haydn, considerándola como la base indispensable de todo el edificio musical, mejor dicho, como la esencia o el alma de la obra entera; de tal modo que es sorprendente el pequeño papel asignado todavía a la orquesta, en estas obras escénicas, por un músico que dió tan admirable desenvolvimiento a la orquesta en la sinfonía (1). Es que, decididamente, Haydn no poseía el don del teatro, el don dramático, ni supo nunca llegar a la expresión de las pasiones modernas ni de los sentimientos profundos, ni a pintar el conflicto de estos sentimientos y de estas pasiones, debido tal vez primordialmente a que durante su larga existencia monótona, pacífica y feliz su corazón no se sintió agobiado jamás por la vehemencia de los afectos hondos ni por las inquietudes del destino (2).

Consciente de su propio valer como músico, Haydn tuvo no obstante la clarovidencia de reconocer en su gran contemporáneo Mozart las facultades de que él mismo carecía, aunque no por completo. Amaba a Mozart, de quien fué un amigo fiel hasta después de la muerte, y admiraba profundamente el genio de su joven colega, de quien fué también, a pesar de la gran diferencia de edad que los separaba, en cierto modo discípulo, pues, como he dicho, la composición de las últimas sinfonías de Haydn derivan en parte de las grandes sinfonías mozartinas.

A un funcionario de Praga que le pidiera en cierta ocasión una obra para el teatro de su ciudad, Haydn res-

(1) "Su genio constructivo era de carácter esencialmente sinfónico, siéndole difícil interrumpir sus planes para amoldarse a las exigencias de una situación escénica. Lo mejor de su obra dramática se encuentra en comedias tan lijeras como *L'Infedelta delusa*, en las que los métodos teatrales concuerdan casi con los de las salas de conciertos". W. H. Hadow. *The Viennese Period* (Volum. V de la *Oxford History of Music*). En este interesantísimo volumen, Mr. Hadow sostiene la nacionalidad croata de Haydn, contra la opinión generalmente aceptada que hace de él un músico germano.

(2) "Expresar las pasiones", "pintar el conflicto de los sentimientos", todas esas expresiones y frases semejantes del texto son metáforas absolutamente irreemplazables cuando se debe hablar de música teatral.

pondió con la siguiente carta, reproducida por casi todos los biógrafos de los dos célebres músicos, y que hace tanto honor a Mozart como a quien la escribió: "Me pide Vd. una ópera bufa mía. Con mucho gusto si es a Vd. grato poseer, para usted solo, alguna obra vocal de mi composición. Pero en cuanto a ejecutarla en el teatro de Praga, no puedo acceder a ello, porque todas mis óperas están demasiado ligadas a nuestro personal de Esterhaz, y no producirían en otra parte el efecto que he calculado para esta localidad. Sería otra cosa si tuviera la felicidad inestimable de componer para ese teatro sobre un libreto enteramente nuevo; pero aún así no lo haría sin temor, pues sé cuán difícil sería a quien quiera que sea colocarse en esto al lado de Mozart. Por esto quisiera poder imprimir en el alma de todos los amantes de la música, y sobre todo de los grandes, los inimitables trabajos de Mozart, tan profundamente y con un conocimiento musical y un sentimiento tan vivos como los que yo siento a su respecto; entonces las naciones se disputarían la posesión de tal tesoro. Es necesario que Praga retenga a un hombre tan precioso y que lo recompense; porque sin ello la historia de un gran genio es bien triste y despierta en la posteridad escasa emulación para continuar su obra; ¡a causa de tal mezquindad cuántos genios, llenos de esperanzas, sucumben en el mundo! Estoy indignado de que este hombre único, Mozart, no esté todavía adscripto a alguna corte imperial o real! Perdóneme usted si me salgo un poco de mis casillas: es porque amo demasiado a Mozart".

Si Mozart leyó esta carta, sin duda que agradeció desde lo más hondo de su corazón, pero sin aceptarlos, los sinceros deseos de su ilustre admirador, que en su ingenua simplicidad deseaba para el genio que admiraba y quería la protección de un rey o de un emperador, ya que él, durante largos años, contó con la inquebrantable protección de sus señores de Esterhaz.

La serenidad del alma elevada de Mozart se asentaba sobre una idea clara de su propio valer y de su dignidad personal; era simple y modesto, pero todo él animado por

la fiereza de su genio; dispuesto a aceptar, como buen cristiano, las duras pruebas del destino, amaba no obstante su propia libertad por encima de todo, y rechazaba con justa prontitud los agravios inferidos à su orgullo de artista, agravios que no eran otra cosa que violencias al sentimiento de su independencia interior. (1). Vióse forzado en muchas ocasiones, por extrema urgencia de subvenir a su mantenimiento, a soportar una suerte cuya dureza fué con harta frecuencia demasiado desproporcionada a la sublimidad de su alma; pero en ello Mozart no hacía más que acomodarse a las costumbres regulares de su siglo (2).

Es difícil hablar de Mozart, y la pluma tiembla un poco en la mano por puro sentimiento de veneración. Estamos todos a su respecto en la misma relación que ante los grandes misterios de la existencia. ¿Cuáles son las palabars apropiadas para revelar de modo no ya cabal sino aproximdo, la sublimidad de su genio, y en qué consistía el inefable milagro de esta sublimidad? ¿Cuáles son también las palabras más adecuadas para infundir en los corazones que amen el ideal, el culto de este genio divino?

---

(1) Ningún rasgo pinta más a lo vivo este natural orgullo del gran artista que la siguiente anécdota: El Emperador de Austria, José II, amaba mucho a Mozart y admiraba grandemente su talento. Un día, a propósito de la ópera *Die Entführung aus dem Serail*, que había oído criticar por los celosos compositores italianos de su corte, el Emperador dijo al artista: "Muy bien, mi querido Mozart; pero a mi parecer esta obra contiene demasiadas notas". — "No más de las que son necesarias, Majestad", contestó con fiereza el autor.

En cambio, los biógrafos de Haydn cuentan que al llegar éste a Londres fué presentado al Rey de Inglaterra, Jorge III, quien, a modo de cumplimiento, le dijo: "Doctor Haydn, ha compuesto usted gran cantidad de música". A lo cual el artista respondió con una modestia que, en él, era sincera: "Si, Majestad, algo más de lo que hubiera sido prudente componer".

Ambas anécdotas revelan con eficacia la diferencia que había entre las naturalezas morales de los dos grandes compositores.

(2) Cuando se lee la biografía de los grandes artistas del siglo XVIII, sorprende dolorosamente la situación subalterna en que se encontraban. Las funciones de maestro de capilla,

En las horas en que el sabor de la vida se hace tan agraz que parece ya insufrible, nada reconforta tanto las fuerzas del corazón como leer las mejores páginas de Mozart, refugiarse en las intimidades de su alma piadosa y tierna, de su genio profundo, sereno y melancólico. Recién se comprende bien, se siente del todo en tales momentos, la función liberadora y purificadora que los filósofos asignan al arte: aquel sedimento amargo que nos deja nuestra irremediable soledad en el mundo parece fundirse en lágrimas de reconocimiento; y en alas de tanta inspiración nuestro espíritu se eleva a delicadezas infinitas, como si palpitara de amor y de concordia con todo lo creado, a regiones tan superiores que nos estremecen como un hálito de la divinidad.

Mozart ocupa un sitio privilegiado en la historia del arte (1). Su incomparable grandeza es de aquellas que el vulgo reverencia, sin comprender del todo. Nunca ha sido un artista verdaderamente *popular,* y me parece imposible que la asistencia ordinaria a los teatros haya sentido jamás por completo toda la belleza de su música. Mo-

---

que por lo general llenaban en las cortes de sus protectores, los grandes señores y prelados del tiempo, eran equiparadas con las de la servidumbre, y en efecto aquellos maestros, Haydn y Mozart también, debían vestir librea y comer en la mesa de los primeros criados!... No se pueden leer sin indignación las groserías de que fué víctima Mozart por parte del indigno Arzobispo de Salzburgo, su señor. Compárense los tiempos: Mozart, uno de los genios más altos y fecundos del mundo, era ya célebre en toda Europa y ganaba, como organista de Salzburgo, 500 florines al año, mucho menos de lo que gana hoy el sirviente de un humilde hogar burgués; en tanto que ahora muchos desvergonzados charlatanes violan a la vez la gloria y la fortuna con uno solo de sus indecentes engendros. — Véase la nota de la página 215.

(1) Mi sentimiento respecto de Mozart es idéntico al que revela esta bonita anécdota: Se preguntó cierta vez a Rossini cuál era, según su criterio, el primer músico del mundo. — "No cabe duda, el primer músico del mundo es Beethoven", contestó el autor de *El Barbero de Sevilla.* — "¿Y dónde deja usted a Mozart?", le dijo su interlocutor. — "Ah, no, amigo mío, Mozart no es el *primero,* Mozart es *único",* replicó agudamente Rossini.

zart decía de la obra que mejor sintetiza todas las fuerzas y aspiraciones de su vida moral, del *Don Giovanni*, que la había escrito para sí mismo y para algunos amigos. No se debe ver en estas palabras la más mínima confesión de vanidad, sino la clara conciencia de su situación en el mundo. Recibida su obra maestra, *Don Giovanni,* en Praga, con extremos transportes de admiración, nunca alcanzó un éxito semejante en Viena, capital de la música en el siglo XVIII y donde fueron a reñir la definitiva batalla por el imperio del mundo la escuela italiana y la escuela alemana de composición musical. En realidad, *Don Giovanni* no ha sido nunca una obra muy gustada por el público. Y por este destino no debemos nosotros lamentarnos mucho. La verdadera belleza, como toda grandeza moral, quizás se aminora, se rebaja, se desnaturaliza, se prostituye al vulgarizarse. La aristocracia del arte no está en otra cosa que en la idea de esta real distancia que existe entre el alma de la muchedumbre y la suprema belleza. Es por eso que las grandes obras artísticas aparecen ante nuestros espíritus extasiados como cubiertas por un velo de misterio, rodeadas de una atmósfera de encanto y de majestar a la vez, en cuya intimidad parecen sólo penetrar algunos privilegiados. ¿Y por qué no decirlo? Así parece suceder realmente; la percepción de la belleza ideal es siempre, en un principio, patrimonio de algunos iniciados, de ciertas almas escogidas; la muchedumbre termina también por comulgar en el mismo credo, pero tan solo sobre la palabra veraz de tales iniciados.

Sí; lo diré con mayor franqueza: amar todavía la música de Mozart, en medio de una época corrompida y absurda, *preferir esta música con toda sinceridad*, es gozar de una naturaleza superior, sensible a las tristezas y a los goces más delicados, y que, en medio de todas las voluptuosidades y desesperanzas de esta vida mortal, parece aspirar siempre a otros horizontes más elevados, misteriosos e infinitos.

Reveló Mozart desde la más tierna infancia, una gran diversidad de talentos y una enorme fecundidad de imaginación. De una sensibilidad profunda y dotado a la vez

de una extraordinaria fuerza de reflexión, Mozart aparece por esto en la historia del espíritu humano como uno de los genios más completos y admirables, pues realizó a la perfección la economía de la naturaleza, la unidad de la vida que quiere que el hombre sea ante todo una inteligencia movida por las inspiraciones del sentimiento. Asimiló con tanta facilidad y rapidez los secretos de su arte, que hay que reconocer que ya los traía impresos en su alma, y tan solo se fueron revelando bajo las sucesivas impresiones de la vida. Viajó por todos los países civilizados desde los seis años, y desde esa edad tuvo trato con toda especie de gentes, desde los príncipes y amos del mundo hasta los miserables que parecen arrastrar una existencia de préstamo. Desde tan cortos años también estudió con profundidad las obras de la gran variedad de genios que ilustraron antes que él la historia de su arte, Bach, Handel, Haydn, los Scarlatti, Durante, Leo, Pórpora, alimentando así su alma con todas las impresiones de las que iban a nacer, como síntesis de belleza, sus obras admirables. Escribió infatigable y constantemente en todos los géneros, desde el sencillo *lied* al oratorio, desde la sonata a la sinfonía, desde simples arias hasta grandes óperas, desde motetes a misas solemnes y Te Deums magníficos, dejando en todos estos dominios del arte musical pruebas eternas de la fecundidad de su genio y de la amplitud de sus facultades (1).

---

(1) La obra teatral de Mozart comprende las siguientes óperas: *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (La observancia del primer mandamiento), representación religiosa en tres partes (la primera sólo de Mozart); *Apollo et Hyacinthus*, drama latino, (1767); *Bastien und Bastienne*, opereta alemana en un acto (1767); *La finta semplice*, ópera bufa en tres actos, (1767); *Mitridate, re di Ponto*, ópera en tres actos (1770); *Ascanio in Alba*, serenata teatral en dos actos (1771); *Il sogno di Scipione*, serenata dramática en un acto, (1772); *Lucio Silla*, drama con música, en tres actos, (1772); *La Finta Giardiniera*, ópera bufa en tres actos, (1775); *Il Ré Pastore*, cantata dramática en dos actos, (1775); *Zaida*, ópera en dos actos, (1780); *Thamos, Rey de Egipto*, drama heróico, coros y música incidental, (1780); *Idomeneo, Ré di Creta, ossia Ilia e Adamante*, gran ópera en tres actos, (1781); música de *ballet* para *Idomeneo*,

Escribió a los catorce años su primera ópera verdadera, *Mitridate*, en que aparece por completo dominado por la influencia italiana; pero seis años después produjo *Il Re Pastore* que revela ya todas las delicadezas de su estilo inimitable. No obstante, su carrera de gran compositor se inicia con *Idomeneo*, en que se manifiesta su genio, luchando con éxito contra las influencias extrañas, y hablando ya con claridad la lengua propia de su delicado corazón. (1).

(1781); *Die Entführung aus dem Serail*, (El rapto del serrallo), ópera cómica en tres actos, (1782); *Der Schauspiel-direktor*, (El director de escena), comedia con música, (1786); *Le Nozze di Figaro*, ópera bufa en cuatro actos, (1786); *Il Dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*, ópera bufa en dos actos, (1786); *Così fan tutte*, (*Weibertreue*), ópera bufa en dos actos (1790); *Die Zauberflotte* (La flauta mágica), ópera alemana en dos actos, (1791); y *La Clemenza di Tito*, gran ópera en dos actos, (1791).

Hay que agregar a estas obras, la Pasión — Cantata, con acompañamiento instrumental; *La Betulia liberata*, oratorio en dos partes, (1771); *Davidde penitente*, cantata para voces, solo, coro y orquesta, (1775); y dos cortas Cantatas masónicas, para voces, coro y acompañamiento instrumental; veinte cánones para distintos números de voces; y 56 números entre arias, tríos, cuartetos y coros con acompañamiento orquestal.

El libro fundamental, *indispensable*, para la vida de Mozart y el estudio de sus obras es el de Otto Jahn, *La vida de Mozart*, (en alemán), traducción inglesa de Pauline D. Townsend, (Londres, Novello, Evver and Co. 1891). Los que solo poseen el francés pueden consultar la importante obra (inconclusa aún) de Th. Wyzewa.

En el libro dedicado a Mozart, por Henry de Courzon, en la ya citada biblioteca de F. Alcan, se hallará una bibliografía mozartina bastante completa.

(1) "En Mozart converge todo lo mejor de las tendencias que hemos venido considerando por separado: la dulzura de Italia, la maestría de los Bach y de Haydn, y una fuerza dramática, que siendo inferior a la de Gluck, hacía de Mozart su más digno sucesor...

... Sus primeras óperas fueron escritas sobre el común modelo italiano; pero difieren de las obras de Galuppi o de Hasse por su mayor belleza melódica y por su más alto sentido de la musicalidad..."

"... En 1778, después de un prolongado estudio de la orquesta de Mannheim, Mozart volvió a París y llegó en los mo-

Durante los últimos cinco años de su vida escribió Mozart sus más grandes partituras: *Le Nozze di Figaro* que fué un acontecimiento en la historia de la ópera por la originalidad y belleza de sus melodías, por el desenvolvimiento grandioso de los conjuntos, y por la rica variedad de sus acompañamientos orquestales: *Don Giovanni* la

---

mentos de mayor auge de la controversia entre gluckistas y piccinnistas. Indirectamente esta visita marca una crisis en su carrera operática, cuyos efectos se notaron claramente cuando, en 1781, produjo en el Carnaval de Munich su ópera *Idomeneo,* en la que es evidente la influencia de Gluck. Su fábula no tiene las finezas dramáticas de *Alcestes* o *Ifigenia;* pero en ella abundan vigorosos contrastes y pasos de mucho efecto teatral. Si comparamos su partitura con cualquiera de las anteriores obras teatrales de Mozart, fácil será ver de qué manera ha aprovechado la nueva lección. Ha abandonado la overtura formal, reemplazándola, según la manera de Gluck, por un corto preludio dramático. El coro hace ya parte integrante de la trama, y hasta llega a ser virtualmente protagonista en los momentos más culminantes de la acción. Los caracteres, aunque no completamente libres de convencionalismo, son claramente delineados. Su rica y brillante orquestación es empleada con sentido brillante y pintoresco. Sabemos que hacia este tiempo Mozart había hecho un detenido estudio de *Alcestes*: nos es evidente que ocupó su atención y su inteligencia el prefacio del autor no menos que la composición musical. No hay duda que las diferencias entre los dos autores son bastante grandes. "Cuando me siento a escribir una ópera, — decía Gluck, — lo que primero hago es tratar de olvidarme que soy músico". A Mozart, en cualquier tiempo de su carrera, tal confesión le habría parecido una especie de blasfemia artística. A sus ojos el aspecto de una ópera no era algo accesorio, sinó, por el contrario, lo supremo y esencial, y para él hasta la expresión dramática debía reconocer limitaciones impuestas por la pura belleza del dibujo y del color. No obstante, *Idomeneo* se desenvuelve sobre pauta italiana, y páginas abundan de estilo italiano. El canto del segundo tenor, por ejemplo, es un *aria de bravura* de pura virtuosidad, maravillosamente ennoblecida por ricas armonías y recónditas modulaciones; pero tendiendo más hacia lo que se llama "música absoluta" que a la música con intenciones poéticas definidas. De modo que el mayor interés de esta ópera es porque realiza Mozart en ella la reconciliación de ideales opuestos: una suprema obra de su genio individual, como también no menos admirable como un notable punto convergente de tendencias opuestas, tal es la significación de *Idomeneo*". W. H. Hadow. *The Viennese Period* (Volumen V de la *Oxford History of Music*).

obra suprema de su genio con la que realiza, a los 31 años de edad, la reconciliación admirable de las grandes escuelas de composición, la conciliación del genio religioso y profundo de la raza alemana y de su arte espiritualista y fecundo, con el genio realista y pasional de los pueblos meridionales, que revelaba en sus obras el gusto latino por la precisión de las formas y por la claridad y la lógica del estilo; y por último *Cosi fan tutte* y *Die Zauberflötte*, que a pesar de sus innumerables bellezas, poco agregan, después del *Don Giovanni*, a la gloria de Mozart.

En todos los géneros, las obras de Mozart marcan el supremo apogeo de las formas que llevan al arte a un grado de perfección no igualado jamás, que hacen de Mozart el autor clásico por antonomasia, es decir *el músico más puramente músico* que haya existido, y de su tiempo la Edad de Oro de la música.

El genio universal y armonioso de Mozart no confundió jamás la sinfonía con la música de ópera y supo mantener sus obras en el equilibrio más adecuado, colocando todo en su lugar preciso. Conciliador feliz de las tendencias italiana y alemana que luchaban sobre el terreno de la ópera, como en el de toda la actividad musical, Mozart, con infalible instinto de la relación verdadera de las cosas, dió a la melodía gran fuerza expresiva, pero conteniéndola siempre dentro de las leyes de un estilo perfecto, lógico, gracioso y elegante; hizo de la melodía vocal la parte fundamental de sus obras, como lo quería la escuela italiana; pero siguiendo la inclinación alemana de su ingenio, dió al complemento de los acompañamientos mucha vivacidad, movimientos inesperados y novedosos que denotan a cada instante una orquestación llena de intenciones dramáticas: estas dos tendencias de la composición melodramática se funden con sus obras en conjuntos llenos de armonía y de equilibrio, de belleza y de claridad, de variedad y de unidad, en los que la fuerza de la expresión queda temperada por la gracia espiritual del estilo que purifica las pasiones y transfigura la

realidad. Y a decir verdad, tal es la función eterna del arte verdadero.

Hacia el tiempo en que Mozart escribió para Viena su ópera *Die Entführung aus dem Serail,* el gobierno de José II venía haciendo desde tiempo atrás esfuerzos para abrir en la capital del Imperio un teatro de ópera alemana. Se eligió con tal objeto el Burgtheater, reabierto en 1778 con *Die Bergknappen* de Ignacio Umlauf (1756-1796), pero la empresa languidecía por falta de capacidad en la dirección.

En realidad, la ópera alemana empezaba a hacer sus primeros balbuceos. La única forma nacional conocida del teatro cantado era la *Singspiel,* la ópera cómica alemana, es decir, obras escénicas en las que alternaba el canto con el diálogo hablado, género al que pertenecen las obras de Haydn que él mismo clasificó de "obras para marionetas", y así también *Bastien und Bastienne* y *Zaïde,* de Mozart.

Este género había alcanzado gran desarrollo e inmensa popularidad con las obras de Juan Adán Hiller (1728-1804), de las cuales las principales son *Der Dorfbarbier, Die Jagd, Liebe auf dem Lande.* Estas *singspiele* se caracterizaron por sus libretos compuestos sobre inocentes y graciosas historias de la vida popular y campesina, y por la explotación musical de los cantos populares que hicieron su primera aparición en la música teatral (1).

---

(1) El ejemplo de Hiller fué seguido por muchos otros compositores: Anton Schweitzer (1737 - 1787) escribió en este género más de veinte partituras; Juan André (1741 - 1799) fundador en Offenbach, su ciudad natal, de una importante casa editorial de música, director de orquesta del teatro Doebbelin, de Berlín, para el que escribió muchas *singspiele;* Cristian Neefe (1748 - 1798), uno de los primeros maestros de Beethoven, que escribió para los teatros de Bonn (patria de Beethoven) y Leipzig, donde actuaba Hiller, numerosos *singspiele;* Jorge Benda (1722 - 1795) fecundo autor de óperas (*Ariadne auf Naxos, Medea, Almanzor*) y de *singspiele,* cuyo estilo introdujo en Austria y que siguió luego Carlos von Dittersdorf, escritor y compositor vienés (1739 - 1799), autor de mucha música instrumental (en-

XIV

"El *canto* no es más que la palabra hecha música por la exageración de las diversas inflexiones de la voz. El canto se aproxima más a la simple palabra, cuanto más débil es la emoción que el canto expresa: tal sucede con el *parlando*, el recitativo y, en general, todos los pasajes concebidos en estilo esencialmente narrativo o descriptivo. Por el contrario, cuanto más fuerte es la emoción, más se emancipará la melodía de la palabra y de su ritmo, y gradualmente irá adquiriendo formas características y puramente musicales". Estas palabras del Diccionario de Hugo Riemann, compéndian muy bien la teoría que hoy se admite generalmente sobre el origen de la música y que yo he sostenido en el número 1 de la Primera Parte, e igualmente en el número 1 de la Segunda Parte (Historia), de este Ensayo de Estética.

Musicalmente un canto puede ser definido como una corta composición métrica, cuyo valor expresivo y estético nace de la fuerza de las palabras y de la belleza adecuada de la melodía. El canto tiene que ver, pues, directamente con la poesía y con la música, desde que las formas y estructura musicales de los cantos han sido en todo tiempo determinados por el lenguaje y el metro poéticos, y su contenido por las emociones que las palabras expre-

---

tre otras, 15 sinfonías sobre las *Metamórfosis* de Ovidio, y 90 sinfonías y de 28 óperas, de las cuales su *Doktor und Apotheker* es considerado como el modelo puro y simple de la *singspiel*, y que supo resistir con éxito la comparación de las obras de Mozart, cuando éstas suplentaron definitivamente en los teatros vieneses a las otras obras de Ditters.

La opereta de Jacobo Offenbach (1819 - 1880), Florimundo Hervé (1825 - 1895) verdadero padre de la opereta francesa, de Franz von Suppé (1820 - 1895), compositor dálmata, originariamente belga, autor, entre otras muchas operetas, de *Doña Juanita* y *Fatinitza*, de Alejandro Lecocq (1832 - 1901), autor de *La Fille de Mme. Angot*, de Gilbert, de Sullivan y otros, proviene igualmente de la *singspiel* como de la ópera-cómica, de la que no es más que una derivación hacia la parodia.

san, trátese de cantos populares o de cantos artísticos. Sus cualidades poéticas o literarias son inseparables de sus cualidades musicales, y si el hombre ha cantado desde que habló, si en las primeras edades la lengua poética fué la única que se conoció y se empleaba de modo cantado (el uso de la prosa apareció mucho después), se desprende que la historia del canto concierne íntimamente a la historia de las literaturas, de las costumbres y de la civilización.

No me propongo trazar aquí ni las líneas generales de tan inmenso cuadro (1); contentándome con recoger algunas informaciones, lo más claras y concisas que pueda hacerlas, sobre sus cambios y progresos, y con citar los músicos que han cultivado el género más fecundamente y con resultados artísticos más brillantes (2).

La música vocal es, pues, la rama más antigua del arte; pero del hecho que los cantos - danzantes preponderen en la música de aquellas naciones cuya cultura artística permanece aún en un estadio de evolución primitivo, se puede concluir que la música vocal fué en un principio accesoria de la danza. Los cantos corales y religiosos remontan igualmente a la más lejana antigüedad. Los recitados por bardos, de las hazañas de los antiguos héroes, de lo que vivió Homero con su *Iliada* a través de las distintas ciudades de la Grecia, pueden ser considerados como los primeros pasos de la música vocal. La música vocal y los cantos rapsódicos de Menestreles, Trovadores, Troveros en Francia, Minnesinger o Meistersinger en Alemania, fué casi toda la música medioeval, hasta los tiempos de pleno Renacimiento.

Durante el último cuarto del pasado siglo, la música vo-

---

(1) Los artículos más extensos del Diccionario de Grove son los dedicados a Beethoven y a Mendelssohn, que contiene, cada uno, ciento veinte columnas. La palabra *Sonata* lleva treinta y dos páginas (o sesenta y cinco columnas). La simple revista de la Historia del Canto, ocupa ochenta páginas de dicho Diccionario.

(2) El *Grove's Dictionary* da sobre el canto informaciones bibliográficas muy completas.

cal, el canto popular, ha adquirido como lo indicaré, con más detalles en otro capítulo, una importancia extraordinaria sobre la evolución de la música artística.

Pero el canto, unísono o coral, con o sin acompañamiento instrumental, constituye por sí solo un dominio inmenso de la historia de la música. En muchos países no ha evolucionado más allá del primitivo estadio de la música melódica vocal; pero en otros, como en Francia y en Alemania, la canción, el canto, ha evolucionado del simple canto popular anónimo hasta alcanzar una forma muy elevada de composición artística.

Su estudio no puede realizarse por épocas, como las demás formas o manifestaciones del arte, sino por naciones, porque en el canto, como en ninguna otra rama de la música, se manifiestan los sentimientos más hondos del alma popular y las peculiaridades morales más recónditas de las diferentes nacionalidades.

El canto ha sido cultivado por todos los pueblos del mundo, pero, como he dicho, ha adquirido un florecimiento más amplio y artístico en Francia y en Alemania, particularmente en la segunda mitad del siglo pasado y principios del presente.

El canto artístico se ha llamado en Francia romanza (lo mismo en Italia cuando sus músicos empezaron a componer cantos a la moda francesa) y en Alemania *lied*.

La romanza, dice un autor francés, es tan antigua como la lengua francesa. Su nombre indica la unión de la música con la lengua vulgar o *romana*. Se la ve nacer a fines del siglo X cuando la lengua francesa empieza a desprenderse de la jerga bárbara que no era el latín, pero que todavía no era el francés. Crece, se depura, se idealiza con las formas de la poesía lírica y de la sociabilidad francesas; se desenvuelve con la melodía, se enriquece con los progresos de la armonía y refleja sucesivamente todas las delicadezas del espíritu y del sentimiento.

Francon de Colonia, en su *Ars Cantus Mensurabilis* conservó fragmentos de canciones en lengua vulgar. Los cruzados, en los siglos XII y XIII, expandieron y multi-

plicaron por toda Europa un número infinito de canciones heroicas y cantos de amor.

El Renacimiento, que dió libertad a la fantasía, dió al canto popular una gracia exquisita. Los poetas, los espíritus cultos, las nobles damas, los príncipes y los reyes componían y cantaban romanzas tiernas y encantadoras. Los músicos que se distinguieron más en este género fueron Noé Feignient, Guillermo le Heurteur, Pedro Vermont, éste citado por Rabelais en el prólogo del segundo libro de *Pantagruel;* luego escribieron Beaulieu, Deschamps y Claudin. La Biblioteca del Conservatorio de París contiene una colección de viejas canciones populares francesas que encierran tesoros de melodías ingenuas, copiadas por André Danican Philidor, violinista de la corte, y dedicadas a Luis XIV.

Bernier, Colin de Boismont, de Bury - Campra, Colasse, cultivaron con éxito la romanza. En la segunda mitad del siglo XVIII se multiplicó el género, exhalando un perfume de ternura y de adorable melancolía. La romanzas más bellas fueron de Monsigny, Juan Pablo Martini, superintendente de la música real bajo la restauración (autor de la deliciosa romanza *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*), de Rigel, Juan Pedro Solié, Francisco Devienne (autor de doce óperas y óperas cómicas), y del famoso sopranista Albanese, cuyas romanzas tuvieron en París un éxito inmenso.

Típicos y excelentes modelos de las romanzas del siglo XVIII son las compuestas por Juan Jacobo Rousseau, principalmente las tituladas *Le Rosier* y *Au fond d'une sombre vallée*, incluídos en su colección *Les Consolations des Misères de la vie*. Los compositores de este período, para componer sus tiernas y simples melodías se han inspirado en la delicadeza y la gracia de la poesía contemporánea.

Al lado de estos cantos de salón, aparecieron en Francia gran cantidad de cantos políticos. La *Mazarinade* del siglo XVII era una colección de más de cuatro mil efusiones satíricas contra el ministro Mazarino, compuestos sobre aires populares. Por primera vez se oyó en el siglo

XVIII la famosa canción: *Malbrouk s'en va-t-en guerre*. De tiempos de la revolución datan el *Caira*, y *Pauvre Jacques*, *Ou peut-on être mieux*, *O, Richard, ó mon Roi*, cantados por los realistas.

Cantos patrióticos estuvieron muy en boga en Francia también a fines del siglo XVIII y principios del XIX, ante todos la inmortal *Marsellaise* de Rouget de Lisle, el *Chent du Départ*, *Chant du Retour* y el *Chant de Victoire*, los tres de Méhul; *Réveil du Peuple* de Gaveaux y *Père de l'Univers* de Gossec. Contemporáneas de estas canciones, pero de menor valor musical y político fueron las populares *Cadet Rousselle*, *Chanson de Dagobert*, *Fanfan la tulipe*, y muchísimos otros cuya enumeración sería una lista interminable.

Durante Napoleón, la romanza estuvo muy de moda, y entre sus más brillantes cultivadores se cuenta a Charles Henri Plantade, Garat, Boïeldieu, Pradher, Carbonell y Lambert. Una gran celebridad por este tiempo, en el género de la romanza, fué Martín Pierre Dalvimare, cuyas obras nuevas eran materialmente arrebatadas por el público parisiense. Su famoso Canto heroico del Cid: *Prêt à partir pour la rive africaine* fué cantado por toda Europa. Pero una romanza todavía más célebre que este Canto heroico fué la *Sentinelle* de Alexandro Choron, obrita que un discípulo de Choron, el notabilísimo crítico Scudo, ha llamado "la Marsellesa del Imperio".

Después de los citados, algunas mujeres ilustraron espléndidamente la historia de la romanza francesa, y entre ellas, la reina Hortense, cuyas romanzas más célebres fueron *Vous me quittez pour aller à la gloire!*, *Colin se plaint de ma rigueur*, y sobre todo *Partant pour la Syrie* y *Reposez-vous, bon chevalier*.

Después de la reina Hortensia, otras mujeres se hicieron célebres escribiendo romanzas, entre otras Mmes. Gail, Sofía Gay, Pauline Duchambge y Loisa Puget.

Entre los escritores célebres de romanzas de este período hay que citar los nombres de Amedée de Beauplan, cuya obra más famosa es el delicioso nocturno: *Dormez, chers amours;* Edouard Bruguière, autor de numerosas

romanzas que exhalan una sensibilidad llena de gracia y de emoción, particularmente su *Laissez moi le pleurer, ma mère*. Paseron, Jadin, Mengal, Dolive, Berton y Pollet, se ilustraron en la romanza y en la *chansonnette,* y una famosa cantatriz de este tiempo, Mme. Marie Malibran, escribió también piezas de canto, de las cuales la mejor es *Je t'aime*. Esta enumeración no quedaría completa sin el nombre del famoso Hippolyte Monpou, cuyas romanzas gozaron una enorme popularidad de 1830 a 1833, en medio del triunfo de la poesía romántica.

Héctor Berlioz, con sus veintisiete romanzas, no conquistó grandes laureles, a pesar de sus bellos cantos *Nuits d'été, Sur les lagunes* y *La Captive,* pues en general estas pequeñas obras del famoso músico adolecen de cierto carácter fragmentario de las melodías, y de falta de simetría en el conjunto.

Casi todos los grandes compositores dramáticos franceses han escrito hermosos cantos líricos, aunque el público y los cantantes prefieren las romanzas de sus obras teatrales. Entre todos ellos, Ambrosio Thomas, Leo Delibes, Saint-Saëns, Bizet, Reyer, Joncières y Massenet. Los de Gounod un poco amanerados, muy sentimentales, pero muy bien escritos para la voz, tales como *Le Vallon, Le Soir, Le printemps,* etc., tuvieron mucha influencia en el desarrollo del género y sobre las piezas de aquellos músicos que agrupados se puede decir que pertenecieron a la escuela del autor de *Fausto*: tales fueron Carlos María Widor, Guiraud, Dubois, Paladilhe, G. Pierné, Boisdeffre, Lefebvre, Augusta Holmès, Thomé y Chaminade. Más personalidad y más carácter tienen las romanzas y cantos de Lalo (Eduardo), Chabriel (A), Leo Delibes y Benjamín Godard.

Tal vez, como piensa Alfred Bruneau, debido a los resultados desastrosos de la guerra del 70, y también a la influencia creciente de la música de Ricardo Wágner, las melodías vocales, los cantos y romanzas aparecidos en el último cuarto del siglo pasado y principios del presente, presentan un carácter completamente distinto de la tradicional romanza francesa. Se han olvidado las vie-

jas reglas de la forma, de cadencia y de armonización hasta entonces respetadas; prevaleciendo en cambio una estudiada simplificación de la melodía, una modulación inconstante, vaguedad tonal y cierta preferencia por la prosa rítmica.

Otro motivo de cambio ha sido la utilización del canto anónimo popular como fuente de inspiración. A esta tendencia hay que agregar el misticismo de César Franck, acompañado de una noble simplicidad, asimilado por la joven escuela francesa de autores de cantos, entre los cuales los primeros son Vincent d'Indy, Gabriel Fauré y Alfred Bruneau, el autor de dramas realistas en combinación con Emilio Zola y Claude Debussy, cinco autores, no obstante lo dicho, muy diferentes y distantes entre sí.

Entre otros han tratado el canto con igual seriedad y mucho éxito, dentro de las últimas tendencias señaladas un poco más arriba, Gustave Charpentier, Reynaldo Hahn Ernest Chausson, Lucien Wurmser, C. Blanc, E. Moret, P. de Brèville, Henri Duparc, H. de Gorsse, E. Trémissot, L. Moreau, Paul Vidal, G. Ropartz, A. Chapuis, A. Gedalge, De Castillon, George Hüe y Maurice Ravel.

En España el canto popular ha ido ilustrado en el último siglo por los nombres de Tapia, Iradier, García, León, Barbieri, Murgia, Saldoni, Eslava, Arrieta, Tadeo, Cuellar, Morera, Albeniz y Pedrell, algunos de los cuales se ilustraron también en otras ramas del arte músico.

Entre los portugueses, Vasconcellos, Th. Braga y los compositores B. Moreira de Sa, A. Machado, director del Conservatorio de Lisboa, y el famoso pianista Vianna da Motta, han prestado atención últimamente a la resurrección del canto popular portugués.

Hacia la mitad del siglo XIII se expandieron por Italia trovadores y juglares franceses, llevados por el conde de Provenza cuando visitó al Emperador Federico II en Milán y más tarde, protegidos por Carlos de Anjou, rey de Nápoles y de Sicilia, popularizaron su arte por toda la península itálica.

Estos *Trovatori* y *Giocolini*, llamados por el pueblo *Uomini di Corti*, componían y cantaban en lengua proven-

zal. La lengua italiana y la *volgare* poesía empzaron a emplearla hacia los tiempos del Dante. Estos primeros cantores italianos comenzaron a declinar en número y popularidad en el siglo XIV, habiendo desaparecido casi por completo hacia mediados del siglo siguiente.

Los primeros poemas que después se pusieron en música fueron los sonetos del Dante y los *Trionfi* del Petrarca.

Las *ballate* y las *intuonate* son tal vez las más antiguas formas de canto escritas en lengua nacional y ambas eran cantos amatorios que se danzaban. También muy populares fueron las *Maggiolate* o cantos de mayo, los cantos de caza o *cacci*, los *Canti Carnascialeschi*, ilustrados éstos por el glorioso nombre de Lorenzo de Médici.

Durante el siglo XIV fué popular una clase de músicos diletantes, llamados *Cantori a liuto*, que se diferenciaban de los trovadores porque cantaban, con acompañamiento del laúd, versos y composiciones de todo el mundo.

La invasión de la península por la escuela contrapuntista de los países bajos contribuyó a transformar o a hacer desaparecer en el Madrigal las antiguas formas de otros cantos populares, como las *Frottole* y las *Villanelle*.

En otro capítulo se habrá visto que hacia 1590 toda la música vocal consistía en cantos a varias partes o coros al unísono, sin o con pequeño acompañamiento. El canto solo había sido hasta entonces completamente desconocido y el primer canto a solo fué tenido por Sileno en un Madrigal de Corteccia (1539) en el que cantaba acompañándose él mismo con el *violone*.

A fines del siglo XVI el triunfo del Renacimiento transformó a la música como había transformado a todas las demás artes, y el espíritu de los nuevos artistas, liberado de la tutela de la iglesia y de la presión del ascetismo cristiano, provocó en toda la península la afirmación de la personalidad humana y la expansión fecunda de la imaginación y de la fantasía. Surgió un nuevo entendimiento del arte músico y el estilo monódico, cuyo inventor es imposible determinar quién fué, se propagó y se impuso.

Según el historiador P. B. Doni, el primer compositor que escribió melodías para una voz fué Vincenzo Galileo,

que puso en música el pasaje del *Inferno* que narra la trágica suerte del Conde Ugolino. Más tarde Giulio Caccini publicó en 1601 bajo el título de *Le Nuove Musiche* madrigales, canciones y arias para una voz, con un bajo figurado y algunos embellecimientos en *fioriture*. En esta nueva senda le siguió Jacopo Peri con su obra *Le varie musiche del Sig. J. Peri, a una, due, tre voci per cantare nel Clavicembalo o Chitarrone* (Florencia, 1609). Estos músicos fueron los presuntos creadores de la monodia expresiva que adquirió mayor desarrollo con Monteverdi, gracias a la revolución que creó en la armonía y al desenvolvimiento del recitativo que introdujo en la óopera clásica. Fué también Monteverdi quien estableció la forma ternaria, más tarde estereotipada en el Aria, consistente en un aire en tres partes, la última repetición de la primera y la intermedia formando un pasaje de contraste. Esta forma era familiar a los cantos populares de la Edad Media, pero su primera aparición en el arte musical es el "Lamento" de la *Ariadna,* de Monteverdi (1610).

La música italiana, como lo he dicho ya en otro capítulo, se hizo principalmente música teatral y el canto artístico se refugió en la escena, pero Italia fué sumamente fecunda en cantos populares coleccionados y publicados bajo los nombres de *Canzonette Veneziane, Stornelli, Toscani, Canti Lombardi, Napolitani, Siciliani, etc.,* todos ellos muy expresivos, dramáticos, líricos y llenos de pasión, de color y de variedad. Debemos agregar a estos cantos populares los llamados *Cantos Nacionales,* que comienzan un nuevo período hacia el año 1821, relacionados todos ellos con las luchas por la independencia de los años 1821, 1848, y 1859 y los cantos más célebres son: *Addio, mia bella, O dolce piacer, goder libertá, Daghela avanti un passo, Inno di Mamelli, Fratelli d'Italia, La Bandiera Tricolore, Inno di Garibaldi, All'armi.*

He dicho en otros capítulos que las demás naciones son tributarias de Italia en todas las formas de la música vocal e instrumental, pero en lo que respecta al canto unívoco artístico, Italia ha quedado muy por debajo de Francia y de Alemania. En el siglo XVIII la historia re-

gistra algunos nombres italianos como compositores de romanzas, tales como Acioli, Barni, Federici, Blangini, Romagnesi, que pertenecen más bien a la historia del canto en Francia, donde aquellos maestros vivieron y publicaron sus obras. Sin embargo, en el último cuarto de siglo algunos italianos han publicado hermosos cantos sueltos. Se pueden nombrar los de Paolo Tosti, Marco Sala, Faccio, Bozzano, Coronaro, Smareglio y los muy hermosos de Sgambati. Han escrito también interesantes canciones E. de Leva, Enrico Bossi, P. Tirindelli, Rotoli, y Leone Sinigaglia que ha escrito cantos con originalidad, con un estilo que tiene poco de italiano y que se aproxima más a los cultores alemanes de este género.

Con más atención y seriedad ha sido considerado el canto popular y artístico en Rusia, y en otro capítulo tendré la oportunidad de poner en evidencia la importancia que la canción popular anónima ha tenido sobre el desenvolvimiento artístico de la música eslava. Además de los grandes compositores mencionados en otro capítulo que han cultivado el canto artístico, los músicos rusos contemporáneos que han escrito *especialmente* cantos artísticos, basados casi siempre en la canción popular, son: Alferaky, Antipow, Arensky, Artcibuchew, Davidow, Glazunow, Gretchaninow, Grodsky, Kopilow, Liadow, Liapunow, Rachmaninow, Rebikow, Sokolow, Stcherbatchew, Scriabine y algunos otros.

En ningún país el canto ha tenido tanta importancia como en Alemania, donde esta forma de la música ha alcanzado su más grande perfección, considerado el canto solo, de carácter artístico e independiente de toda otra clase de composición.

Los *Minnesinger* eran los Trovadores alemanes, con la diferencia de que mientras los franceses cantaban generalmente canciones de amor y de galantería, los bardos alemanes introdujeron en sus composiciones alabanzas de las variadas bellezas de la naturaleza. Inician así una corriente constante de todo el arte alemán en el cual desde sus orígenes alienta siempre un sentimiento panteista nacido del culto poético de la naturaleza. Desde el siglo

XIII hasta nuestros días, podría decirse que la literatura y la música alemanas se inspiran en estos dos versos que sintetizan muy bien las aspiraciones del más nacional de los compositores germanos, Carlos María de Weber:

Mein Liebe ist die Haide, der Wald ist mein Lieb
Dem ich mich auf ewig zu eigen verschrieb.

(Amo los bosques sombríos, y la selva es el objeto al cual he prometido eterno amor.)

Tales emociones panteístas se combinaban en las obras de estos *Minnesinger* con sentimientos puramente religiosos de devoción y homenaje a la Virgen. Los Minnesinger cantaban sus propias composiciones acompañándose ellos mismos y sin recibir remuneración alguna por ello. Fueron más numerosos en el sur que en el norte de Alemamania, y más aún en Austria, donde pulularon.

Los nombres más representativos del primer período (1150-1190) fueron Dietmar von Aiste, Meinloh von Sevelingen, Der von Kürenberc y Spervogel. El segundo, que es el mejor período, va hasta mediados del siglo XII y es ilustrado por los nombres de Heinrich von Veldecke, Friedrich con Hausen, Heinrich von Norugen, Reinmar der Alte, Hartmann von der Aue y Walther von der Vogelweide.

A principios del siglo XIII el Landgrave de Turingia celebró en el Wartburgo una célebre *Sängerkrieg* o lucha poética, en la que intervinieron, entre otros campeones, los famosos *Minnesinger* Heinrich von Ofterdingen, Tannhäuser y Wolfram von Eschenbach, obteniendo éste el premio con su canto *Parsifal*.

El tercer período es de decadencia y de transición y los *Minnesinger* tratan asuntos antipoéticos y triviales.

Pasada la edad heroica del feudalismo, en el siglo XIV, declinó el gusto por la poesía y la música en la dinastía de los Hohenstaufen, y en consecuencia la protección que se extendía a los *Minnesinger*. El poder en las ciudades pasó de los príncipes, prelados y nobles, a las manos de los burgueses y artesanos, y con estas nuevas clases de la vida civil aparecieron los *Meistersinger*, que suplantaron a los nobles *Minnesinger*. El origen de la palabra

Meistersinger es incierto, y parece que se aplicó a los *Minnesinger* que eran nobles. El nombre de Heinrich von Meissen (1260 - 1318), comunmente llamado Frauenlob, pertenece según algunos historiadores al último de los *Minnesinger*, y según otros al fundador de los *Meistersinger*. Estos nuevos cantores se extendieron prontamente por toda Alemania, y adquirieron la costumbre burguesa, de reunirse, sobre todo en las largas tardes de invierno, para leer juntos cantos narrativos y otros poemas, ya fueran de *Minnesinger* que adoptaron a las reglas de su propia corporación, o composiciones originales.

Se fueron constituyendo así a fines del siglo XIV, escuelas regulares de canto y música en Colmar, Francfort, Maenz, Praga, Strasburgo, Nuremberg, Augsburgo, Breslau, Regensburgo y Ulm. De manera que durante los siglos XV y XVI no hubo ciudad de alguna importancia en Alemania que no tuviera sus propios *Meistersinger* (1).

Famosos entre los *Meistersinger* fueron Hans Rosenblütt, Till Eulenspiegel, Muscatblutt, Heinrich von Muglin, Puschman, Fischart, y sobre todos ellos Hans Sachs, el zapatero de Nuremberg inmortalizado por Ricardo Wágner, que vivió de 1494 a 1576, cuyas obras alcanzan al número de 6048, (y forman 34 volúmenes in - folio), de los cuales 4275 son *Meisterlieder*.

Las apariencias externas de las melodías de los *Meistersinger* (como las de los *Minnesinger*), guardaban una estrecha afinidad con la música de iglesia y con los antiguos modos eclesiásticos. Pobres y simples, en su mayor parte, de factura y de invención, muchas de sus melodías, con sus cadencias y fragmentos litúrgicos, fueron sin embargo verdaderos *Volkslieder* (1) durante los siglos XVI y XVII; y a pesar de la pobreza poética y musical de estos antiguos cantos tomados en conjunto, los *Meistersinger* tuvieron sin embargo sobre la formación del canto

(1) La última de estas viejas escuelas de música subsistió en Ulm hasta 1839, y el último sobreviviente de los *Meistersinger* se dice que murió en 1876.

(1) El *Vollkslied* es el primitivo canto popular alemán.

artístico una indudable influencia por la atención que prestaron al ritmo y por las numerosas invenciones de nuevos arreglos métricos que ellos realizaron.

Muchas variedades regulares y formadas de cantos fueron constituyéndose y adquiriendo importancia sucesiva hasta fecundar las mismas composiciones eclesiásticas, tales como los corales del tiempo de la Reforma.

Los asuntos de los primeros *Volkslieder* fueron históricos; más tarde, sobre todo a principios del siglo XVI, el *Volkslied* se amoldó a todos los sentimientos del corazón humano y a todas las ocupaciones de la vida. Estudiantes, soldados, cazadores y monteros, buhoneros, aprendices, todo el mundo tuvo sus propios cantos distintivos. Los mejores fueron indudablemente los cantos de amor, aquellos que traducían precisamente sentimientos más poderosos. Los cantos de despedida (*Abschiedslieder*) son los más numerosos y bellos y también son muy lindos los *Wächterlieder* o *Tagelieder* con los que el sereno anunciaba la aurora.

El *Volkslied* era siempre de forma estrófica, y de excelente ritmo, bien claro por lo general. Tuvieron grande importancia en la música de iglesia que adoptó muchas de estas melodías populares sobre todo en la formación de sus Corales. Con los progresos de la música polifónica en Alemania, el *Volkslied* adquirió nuevo ímpetu al ser tratado contrapuntísticamente por grandes compositores.

A principios del siglo XVII se oyeron por primera vez en Alemania cantos *solo*, uso introducido con el sistema monódico debido a la influencia de la música italiana, que en Alemania alteró la música eclesiástica antes que la música secular. Adoptaron las innovaciones italianas Praetorius y Heinrich Schütz, que las aplicaron en sus obras sagradas; pero ninguno de estos compositores perfeccionó o mejoró el canto secular monódico. La poesía y la música decaían visiblemente, en cantos de sentimiento artificial e insípido, y de un lenguaje en que se mezclaba el francé el latín y un ampuloso alemán. Muchos grupos patrióticos quisieron reaccionar contra esta decadencia, y el que más éxito obtuvo fué el grupo de Königsberg,

a cuyo frente puso uno de los mejores poetas-músicos del tiempo, Heinrich Albert, que había aprendido de su tío Heinrich Schültz las novedades del nuevo estilo italiano. Albert compuso las palabras y melodías de sus cantos, de una expresión correcta, brillantemente variados, que escribió para una voz con acompañamiento de clavicémbalo. Sus cantos adquirieron una gran popularidad y le ganaron el título de "Padre del *volksthümliches Lied*". El movimiento iniciado por Albert fué seguido por J. R. y J. G. Ahle, y Adam y Johann Kriger.

Entretanto, el *Kunstlied* o canto polifónico empezó a decaer. Otras actividades, especialmente la música dramática e instrumental, absorvieron a los compositores, y los cantos fueron recibiendo los nombres de *Odas* y *Arias*, según era más poderosa la influencia francesa o la italiana. A los cantos de sus Cantatas, edificadas sobre viejas canciones alemanas, Keiser los llamaba Arias. Llamaron casi invariablemente Odas y Arias a sus cantos los músicos del siglo XVIII Graun, Agricola, Sperontes, Telemann, Quantz, Doles, Kirnberger, C. P. E. Bach, Marpurg, Nichelmann, J. G. Krebs, Neefe y muchos otros.

A fines del siglo XVIII, un grupo de poetas, llamado *Göttinger Dichterbund* (1), se preocupó de escribir líricas simples para el pueblo. Simultáneamente apareció una nueva forma del *Kunts-lied* (canto artístico), que fué el *Volksthümliches Lied,* término de muy difícil traducción, pero que en su acepción más general determina un canto artístico de forma simple y popular. Fué como una refundición del *Volkslied,* que fué olvidándose, y el *Kunstlied*.

Los primeros modelos del *Volksthümlied* aparecen en las *Singspiele* de J. A. Hiller. Johann André, autor del *Rheinweinlied* y J. A. P. Schulz, contemporáneos de Hiller, trabajaron en este nuevo género de canto. Cultivaron también el *Volksthümlied* los compositores de la escuela

(1) Esta "Liga de los Poetas de Gotinga" fué formada por los poetas Boie, Hölty, Overbeck, Bürger, Claudius, Voss, y Stolgergs, rendían culto a Klopstock y se opusieron a la tendencia e influencia de Francia.

de Hiller, tales como F. Kauer, Wenzel Müller, Himmel, Winter y J. Weigl, compositores dramáticos, y los sucesores de Schulz como J. F. Reichart, autor de un gran número de obras escénicas, Kunzen, A. Weber, Nägeli, Zelter, Klein, L. Berger y F. Schneider.

Los cantos operáticos de C. Kreutzer y H. Marschner, lo mismo que los simples cantos melodiosos de C. Krebs, F. Kücken, Silcher, Gersbach y Gustav Reichardt son considerados como verdaderos *Volksthümliches Lieder,* por su emoción inmediata y por su popularidad.

Lo cierto es que para los mismos alemanes difícil es distinguir con precisión un *Volksthümlied* de un simple *Volkslied* y en muchas colecciones, aparecidas hasta en nuestros días, de *Volkslieder,* figuran numerosos *Volksthümlieder.*

Un *Volksthümliches Lied* se distingue ante todo por su popularidad; es de forma estrófica, fácil de cantar, agradable, comunmente de melodía diatónica, armonizado con simplicidad y pureza, de acompañamiento correcto y nunca pedantesco, de ritmo regular y con palabras inspiradas por sentimientos naturales. "Estos cantos, muy numerosos, se deben a la pluma de grandes y de humildes autores, dice el articulista del *Grove's Dictionary,* y constituyen un patrimonio común a todas las clases, a jóvenes y viejos; su vitalidad queda probada por el ardor con que se cantan en todas partes".

Entre los alemanes es comparativamente raro cantar al unísono; su amor y sus conocimientos generales de la música, les predispone naturalmente a cantar por partes. Un regimiento en marcha, una partida de estudiantes, hasta los operarios y labradores que vuelven del trabajo, todos cantan sus cantos favoritos en diversas partes con entonación y precisión muy perfectas. Y la natural aptitud de la nación para esta práctica del canto es estimulada perpetuamente por las *Singvereine* (Sociedades de Canto), que existen hasta en los más apartados rincones de Alemania.

Durante los siglos XVIII y XIX, algunos compositores, grandes en otros dominios, escribieron también can-

tos sueltos, que sometieron a su concepción particular de la naturaleza y del destino de la música en general.

Gluck era contemporáneo de Graun, de Agricola y de Kirnberger, y llamó, como éstos, a sus cantos Odas, aplicándoles sus particulares teorías sobre la Opera. "La unión ,escribe Gluck a La Harpe en 1777, entre el aire y las palabras, debe ser tan estrecha que parezca que el poema fué hecho especialmente para la música así como la música para el poema". Pero algunos de sus cantos sobre las Odas de Klopstock resultan secos y patéticos, más bien pedantes.

Joseph Haydn dió nueva vida al *Volkslied* (canto popular), en el que buscó muchas de sus inspiraciones. Su mejor canto, el Himno Nacional Austriaco, *Gott erhalte Franz den Kaiser,* es muy parecido a un canto popular croata. También en sus obras instrumentales empleó muchas melodías populares, pero en general sus cantos adolecen del defecto de ser tratados exclusivamente desde un punto de vista instrumental.

Los mejores cantos en forma de aria, de Mozart, se encuentran en sus magníficas óperas, y sus cantos sueltos, siendo muy exquisitos por la melodía y los acompañamientos, no acusan, sin embargo, toda la profundidad y amplitud de su genio. Escribió muchos *Volksthümliche Lieder,* algunos graciosos como *Die Alte,* otros alegres como *Komm, lieber Mai.* Su obra maestra en el género es *Das Veilchen* (La Violeta), sobre palabras de Gœthe.

Los primeros cantos de Beethoven son *Volksthümlich,* tales como *An einen Säugling, Das Kriegslied* y *Der freie Mann,* de forma pequeña y de un acompañamiento que no es más que la armonización de la melodía. Sus mejores cantos son tal vez los seis de su op. 98, de forma estrófica, pero con gran variedad de acompañamientos. Hay que repetir respecto de Beethoven, lo que he dicho respecto de Mozart, que como autor de Cantos no alcanzó la grandeza a que se elevó en otras ramas del arte musical.

La excesiva elaboración, la profusión de detalles, las transiciones cromáticas y las modulaciones frecuentes, quitan a los cantos de Spohr gran parte de su interés,

aunque revelan muy bien la naturaleza contemplativa y romántica del autor.

Los libros de *Volkslieder*, op. 54 y p. 64 de Weber son admirables por la simplicidad y la distinción de sus cantos. Los numerosos cantos de Weber estarían más en boga, si la fama del autor de *Oberon* en este género particular no hubiera sido completamente eclipsada por dos geniales autores que vinieron inmediatamente después de él, Schubert y Schumann.

Franz Peter Schubert (1797-1828) fué un músico de genio extraordinario, tanto por el mérito, la inspiración, la variedad notable, como por el número de cantos que consiguió escribir, a más de muchas otras obras, en su corta existencia. Unos seiscientos cantos escribió Schubert sobre poemas de más de cien autores (1), que constituyen un maravilloso conjunto de *Volkslieder*, Odas, *volksthüimliches Lieder*, cantos líricos, romanzas y baladas, cuya grandeza radica en la inspiración melódica y en la correspondencia perfecta entre la forma melódica y el contenido poético. Sus mejores composiciones son puramente líricas, y "es imposible concebir, dice el Grove's Dictionary, con razón, mayor excelencia artística que la desplegada por Schubert en estas obras maestras".

Mendelssohn escribió también cantos, aunque inferiores a sus instrumentales y famosas *Lieder ohne Worte* (Cantos sin palabras), e inferiores también a los de Schubert.

Las 40 *Melodies* publicadas por Meyerbeer en 1840 son mal conocidas, y entre ellas hay algunas notables, como *Le Moine, Le poëte mourant, Sur le balcón*, y *Du schönes*

---

(1) En el notable artículo que Sir Grove dedica a Schubert en su Diccionario (de 55 páginas de extensión), establece la siguiente estadística de los poetas a quienes más puso en música Schubert:

Gœthe, 72; Schiller, 54; Mayrhofer, 48; W. Müller, 44; Hölty, 25; Matthison, 27; Kosegarten, 20; F. Schlegel, 19; Klopstock, 19; Körner, 16; Schober, 15; Seidl, 15; Salis, 14; Claudius, 13; Walter Scott, 10; Rellstab, 9; Uz, 8; Ossian, 7; Heine, 6; Shakespeare, 3; Pope, 1; etc., etc.

Fischermädchen, aunque el autor trata este género particular más bien en un estilo decididamente operático.

Con Roberto Schumann se inicia un nuevo período del canto solo con acompañamiento instrumental. Sus cantos son casi todos profundamente románticos, y reproducen con escrupulosa y rara habilidad las variantes del sentimiento y del pensamiento poético. Se inspiró comunmente en Heine, como Schubert lo había hecho con Gœthe, y esto basta para señalar los apartamientos que existían entre las naturalezas de los dos más grandes maestros del *Lied.*

J. C. G. Loewe (1796 - 1869) pasa por ser el creador de la verdadera Balada en música, canto esencialmente alemán con evocaciones espirituales de los misterios de la naturaleza, de poderes sobrenaturales, combinados con la variación de un tema dramático. Es este género parecido a la Romanza, aunque ésta es generalmente más concisa de forma y se aproxima más al canto lírico. La Rapsodia, otra forma poética musical, se distingue de la Balada y la Romanza, por ser más deficiente de forma y de estructura más suelta e irregular.

Las mejores tendencias del Canto solo durante el siglo XIX se sintetizan en los admirables Cantos de Johannes Brahms. "Sus Cantos hay que colocarlos entre las obras inmortales de los grandes maestros clásicos, dice el *Grove's Dictionary,* por la perfección de su estructura formal, la alta distinción de la melodía, la belleza y pureza de los acompañamientos, y el acento de verdad y sinceridad". Sus Cantos inspirados muy frecuentemente en el *Volkslied,* señalan el apogeo del desenvolvimiento que este género haya alcanzado en Alemania.

El canto ha tomado una nueva orientación con las obras de Hugo Wolf, Ricardo Strauss y Max Reger, más preocupados de la expresión que de la belleza. De los tres nombrados, el autor más notable y fecundo fué Wolf (nacido al Sur de Estiria en 1860, muerto en Viena en 1903), que escribió numerosos *Lieder* notables por la concentración de la concepción imaginativa y por la maravillosa elasticidad con que adaptan un solo motivo

a cada cambio de situación en el poema. Sus acompañamientos son comunmente polifónicos. Cantos *para voz y piano* (como los llamaba el autor) de extrema belleza se encuentran en su *Italianische* y *Spanisches Liederbuch.*

Ultimamente han escrito también cantos o *Lieder* muy interesantes Hans Sommer, E. d'Albert, Max Schillings, Th. Streicher y mucho otros jóvenes compositores alemanes y austriacos.

XV

Hay en la música como en las demás artes, lo he dicho ya en el primer libro de esta obra dedicada a la discusión estética, una parte que cambia con la instabilidad de los gustos y con los progresos del arte, y otra inalterable que queda como expresión indestructible de la sensibilidad de las generaciones pasadas.

Nietzsche creía que toda música corresponde siempre a una medida de sentimiento, de calor, de medio. En este mismo orden de ideas Jules Combarieu ha podido escribir: "Por su claridad, por su gracia, su poesía muy superficial y su retórica sentimental, durante tanto tiempo fiel a la romanza, nuestro teatro lírico refleja alguna de nuestras cualidades amables y alguno de nuestros defectos (1)". Y en otro párrafo que señala las características más íntimas de la música francesa, agrega: "La música francesa se opone a la sinfonía germana como una obra del espíritu de sociedad se opone a las manifestaciones de una fuerza de la naturaleza. El baile de corte en el siglo XVII, con su mitología galante y sus falsas pastorales, es un documento precioso sobre el antiguo régimen. Si se nos diera una reconstrucción exacta del *Triunfo de Baco* o de aquel baile en que debutó Luis XV como danzante, sacaríamos de ello tanto provecho como de una visita a los salones de Versailles o de Chan-

(1) J. Combarieu. La música y la ley de los monumentos históricos en Francia, en la *Rivista Musicale Italiana.*

tilly. En el siglo XVIII el sentido poético, ausente de la literatura, se refugió en la música y en la pintura, y si para juzgar aquella época sería imprudente olvidar a Watteau y Natier tanto lo sería olvidar a Rousseau".

También encuentra esta estrecha correspondencia entre la música y los demás artes, entre el arte de los sonidos y la sensibilidad de las épocas en las que se manifiesta, Eduardo Dannreuther en su volumen *El Período Romántico* (1), cuyo primer capítulo señala las manifestaciones más evidentes y generales de dicha correspondencia al través de la historia del arte.

Pero hace notar Dannreuther con razón que las manifestaciones de la música, sea esta polifónica o armónica, son mucho más tardías que las manifestaciones de las demás artes. Las obras de la música parecen reflejar, por lo común, un modo de sensibilidad general anterior al de la época en que dichas obras aparecen. En efecto, recién en los siglos XV y XVI, cuando florece el Contrapunto en los Países Bajos, en Inglaterra y en Italia, se puede establecer cierta afinidad aparente entre la polifonía y la arquitectura gótica. Igualmente la pintura religiosa del primer Renacimiento italiano halla un eco en la música anterior al tiempo de Palestrina. Algunos aspectos de la poesía secular y de la pintura del último Renacimiento se reproducen en las obras de los madrigalistas italianos e ingleses, y en la música para laúd de los músicos españoles, franceses e ingleses del siglo XVII. El espíritu del protestantismo adquiere una expresión gradual en el arte músico, primero con Schütz, luego con Bach y Handel. La complicada gentileza y la urbanidad de la primera mitad del siglo XVIII se reflejan, en cierto grado, en las óperas de Glück y de Mozart. Ecos del culto de la naturaleza, del entusiasmo humanitario, del sentimiento de fraternidad de la segunda mitad del siglo XVIII pueden hallarse en la obra sinfónica de Beethoven, la cual aparece en el primr cuarto del siglo XIX.

---

(1) *Oxford History of Music*. Vol. VI.

En este mismo orden de ideas Nietzsche asigna a la música moderna un origen religioso. La música *llena de alma*, nace, dice el filósofo, en el catolicismo regenerado después del Concilio de Trento, con Palestrina que sirvió de resonancia al espíritu despertado otra vez, íntima y profundamente conmovido; más tarde con Bach, también en el protestantismo, en la medida que este se hizo para los pietistas más profundo, más libre de su carácter dogmático originario. La condición y la base necesarias de estas dos creaciones es la posesión de una música tal como la tuvieron el Renacimiento y el pre-Renacimiento: el estudio sabio de la música, el placer del fondo científico, que se buscaba en las obras de la armonía y en la marcha de las voces. Por otro lado la ópera debía, en cierto modo, preceder a esta obra; la ópera por la cual el profano hacía conocer su protesta contra una música fría, demasiado sabia, y con el deseo de dar a Polimnia un alma. Sin esta tendencia profundamente religiosa, sin la expresión del alma profundamente conmovida, la música habría sido sabia o de ópera; el espíritu de la Contra-Reforma es también el espíritu de la música moderna, porque este pietismo que se nota en la música de Bach es también una especie de Contra-Reforma (1).

El buen tiempo viejo — dice Nietzsche en otra parte — ha cantado con Mozart su última canción. ¡Qué felicidad para nosotros que su rococó tenga un sentido; que lo que tiene de *buena compañía*, de tiernos ardores, de gusto infantil por lo chinesco y por la fioritura, de cortesía cordial, de aspiración hacia lo precioso, moroso, danzante, sentimental, su fe en el Mediodía, que todo eso halle en nosotros algo que lo entienda!

La inteligencia y el gusto de Beethoven pasará más pronto; por que Beethoven no fué más que el último eco de una transformación y de un cambio en el estilo, mientras que Mozart fué la última expresión de todo un gusto

(1) Para las ideas de Nietzsche expuestas en este capítulo ver *Humano, demasiado humano*, dos volúmenes. Traducción francesa del *Mercure de France*.

europeo viviente desde siglos. Beethoven es el intermedio entre un alma vieja, usada, que se esteriliza, y un alma más joven, futura, que surge. Sobre su música se expande el resplandor crepuscular de una eterna decepción y de una eterna esperanza, este mismo resplandor que bañaba a Europa cuando soñaba con Rousseau, danzaba alrededor del árbol revolucionario de la libertad y se arrodillaba, por último, a los pies de Napoleón.

Precisamente en el siglo XIX esta correspondencia de la música con el espíritu de la literatura, se hace a partir de Beethoven, mucho más estrecha y más inmediata. Observa justamente Nietzsche que en dicho siglo las artes más elevadas *se van haciendo menos sensibles y más intelectuales*. A medida que la literatura influye más sobre el espíritu de la música, este arte más se inclina a su decadencia, a su corrupción, "La música no es en sí, ni por sí, tan significativa de nuestro ser íntimo, tan profundamente conmovedora que pueda pasar por el lenguaje del sentimiento, escribe Nietzsche; pero su antigua unión con la poesía ha puesto tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en las fuerzas y debilidades del sonido, que sufrimos la ilusión que habla directamente al ser íntimo. La música dramática sólo se hace posible cuando el arte de los sonidos ha conquistado un inmenso imperio de medios simbólicos, por la canción, la ópera y cien formas de ensayo de pintura por los sonidos".

A los menos Ricardo Wágner, ya que sin duda alguna Nietzsche pensaba en él al escribir los párrafos aquí transcriptos, lo mismo que el otro gran revolucionario, Berlioz, aparecen con su arte analítico en una época verdaderamente avanzada y muy evolucionada de la música, cuando la mezcla decidida de los géneros y el abuso de los recursos más sensuales de la orquesta han hecho posible, natural, nuestro recargado simbolismo sonoro.

Y la evolución histórica de la música parece dar razón a Nietzsche cuando, con un tanto de paradoja, nos dice que la *música absoluta* (la música pura, dicen otros) es, o una forma en sí en el estadio grosero de la música en el que el sonido medido y diversamente acentuado causa

placer en general, o el simbolismo de las formas que hablan al entendimiento sin ayuda de la poesía, después que en una larga evolución los dos artes han sido unidos, de manera que la forma musical resulta enteramente cargada de hilos de ideas y sentimientos.

La música *absoluta* o *pura* es las dos cosas al mismo tiempo, se podría afirmar, porque la música absoluta o pura inicia al arte en los primeros pasos de la armonía para llegar, después de un proceso lento de cinco siglos, a la floración del arte de los siglos XII y XIII. Y los troveros, menestreles, bardos, *trovatori*, *meistersangers*, con su práctica bárbara y antimusical de hacer oir simultáneamente dos o tres melodías, a las que servían de texto poesías de la más diferente especie, tratando de hacer coincidir las notas para formar los intervalos que amaban, prepararon, como se ha visto en la Primera Parte (Historia), el advenimiento de la música absoluta palestriniana y su más gloriosa y última consecuencia, el contrapunto y la fuga de Juan Sebastián Bach.

Mejor será decir que la música absoluta, como causa de placer en general, se encuentra a principios de toda época nueva, y como simbolismo de las formas en el punto álgido de la evolución. La decadencia posterior y necesaria es otra edad de confusión, de complicación, de "estilización", semejante a la inicial.

Pero estoy de absoluto acuerdo con Nietzsche cuando dice que ninguna música es *profunda* ni significativa, ni habla de "voluntad" ni de "cosa en sí", en el sentido metafísico que se dá a estos términos en filosofía. Por que efectivamente es el intelecto el que ha introducido en los sonidos, lo mismo que en las relaciones de líneas y de masas en arquitectura, una significación que por sí es completamente extraña a las leyes mecánicas.

Y gracias al ejercicio extraordinario del entendimiento, por el desenvolvimiento *artístico* de la música, nuestros oídos se han hecho siempre más intelectuales. El *hecho artístico*, lo he dicho ya en la introducción estética, está más en nosotros que en la obra. Esto explica que soportemos acentos mucho más fuertes, mayor "ruido", por-

que estamos más habituados que nuestros antepasados a encontrar en el sonido una significación.

De hecho nuestros oídos, por consecuencia de esta costumbre de encontrar en el sonido una significación, "lo que quiere decir" y no "lo que es", se han embotado, y el desarrollo de la influencia del intelecto en las artes ha sido en detrimento de los sentidos. Y esta influencia de la inteligencia ha conquistado a la música el lado repugnante del mundo, ordinariamente hostil a los sentidos, por que nuestra música de hoy da un lenguaje a cosas que en otro tiempo no lo tenían; su poder y su dominio se han amplificado portentosamente con la expresión de lo sublime, de lo terrible, de lo misterioso. Así también algunos pintores han hecho al ojo más intelectual y han avanzado mucho más allá de lo que antes se llamaba el placer de los colores y las formas.

¿En realidad han avanzado más allá? Porque hay lugar todavía a pregutnar si efectivamente la música ha encontrado la expresión del mundo contrario al de los sentidos, si puede en verdad expresarlo. Diré por el momento que esta tendencia hacia la expresión, que este predominio del intelecto y del simbolismo, es el camino para llegar a la barbarie con tanta seguridad como por cualquier otro; que cuanto más *susceptibles de pensamiento* se hacen el ojo y el oído más se aproximan al límite de la inmaterialidad: el placer se pone en el cerebro, los órganos de los sentidos se debilitan, lo simbólico toma el lugar de lo real. Si el mundo es más feo se hace, en cambio, más significativo, y vamos así perdiendo la facultad de distinguir en las artes lo feo, lo repugnante, lo bajo, lo absurdo, que cubrimos con el placer de las significaciones, que es como echar un velo sobre la descomposición y la decadencia del instinto de lo bello.

Creo haber indicado que esta funesta tendencia se acentúa cada vez más a partir de Beethoven.

La caída del imperio napoleónico había provocado en Europa un movimiento general de ideas que tendía a relevar la personalidad humana por un espíritu de libertad; una pléyade de hombres apasionados renovó los

eternos problemas del destino social del hombre, y el arte y los artistas quedaron animados de la misma tendencia, mezcla de aspiraciones religiosas, de recuerdos del pasado, de ingénuas esperanzas de renovación social. El resultado efectivo de las nuevas y confusas doctrinas, fué un mayor espíritu de libertad en los dominios del arte y del pensamiento.

La música tampoco tardó en sufrir una transformación adecuada a las nuevas tendencias del pensamiento humano. Los músicos, como todos los artistas del tiempo nuevo, es creyeron predestinados a cumplir una función social superior. Weber, Spohr, Hoffmann, Cornelius, Liszt, Berlioz, Schumann, Wágner, se colocan a sí mismos en el rango de los filósofos, de los iniciados; abordan todas las cuestiones sociales y pretenden resolverlas; no se dirigen a los especialistas sino al público en general; abandonan a los profesores los asuntos de técnica y de teoría; se convierten en profetas de los tiempos futuros, y creen que la música puede y debe aspirar a pintar al hombre en toda la diversidad de sus instintos y de sus pasiones.

Y así como los artistas perdieron las costumbres sencillas y tranquilas de los viejos *maestri* y *kapellmeister* para arrojarse de cuerpo entero en el torbellino de la vida moderna, el arte igualmente rompió con la tradición, quebró el yugo de las leyes abstractas que le legara el arte de las generaciones anteriores, y pretendió pintar los diferentes aspectos de la naturaleza, imitar sus armonías inefables y traducir todos los misterios del corazón humano.

Durante el siglo XIX la influencia de la literatura sobre la música se hace paulatinamente mayor, y se ha dado el nombre común de "románticos" a un grupo de compositores dramáticos y de música pura que dominados por el nuevo espíritu que agitaba a las letras en toda la Europa, se propusieron liberar también a la música de las leyes de la forma, para hacer de ella un arte vehemente, impulsivo, en cierta manera impresionista, muy preocupado de buscar bellos efectos musicales sugeridos

por los fenómenos de la naturaleza, un arte, en fin, que, tomado en conjunto, inquiere su ideal de belleza a través casi únicamente de la expresión emocional.

Era establecer, como lo veremos más tarde, un principio de corrupción, porque un arte decae y degenera en la medida que se inspira en el espíritu de las demás artes. Parece ser que en todas las cosas creadas, tanto en las creadas por la naturaleza como en las nacidas de la mano del hombre, el principio de toda vida armoniosa y floreciente es persistir en las cualidades propias que distinguen al ser o a la cosa de que se trate. Persistir en las cualidades proprias de su individual naturaleza, tal resulta ser un deber esencial que la vida impone a todo lo creado; la necesidad imperiosa de desenvolverse y derivar de sí todas las virtudes que cada cosa o cada ser encierra, y llevarlas hacia la luz y hacia la afirmación, con libertad de toda coacción y de toda influencia extraña.

Este principio resulta también de lógica aplicación en Estética, pues la historia de las artes nos prueba repetidamente, sin dejar lugar a dudas, que la obra de arte alcanza su última perfección cuando acusa con mayor vigor y claridad el carácter propio del arte a que pertenece.

En efecto, vamos a ver ahora cómo el espíritu de la nueva literatura europea de principios del siglo XIX se infiltró, diré así, en la composición musical para trastrocar, a la larga, el espíritu informativo de la evolución histórica de este arte, y para traerlo, por último, con el andar de los años, al estado general de decadencia y de incertidumbre, de degeneración y de anarquía, en que la composición musical se debate actualmente en el mundo entero. Porque como muy bien dice Dannreuther (1), el movimiento llamado "romántico" — a lo menos sin discusión posible en lo que concierne a la música instrumental y a la orquesta — aparece como una injustificable tendencia hacia la relajación de las leyes de estruc-

---

(1) *Oxford History of Music*, Volumen VI.

tura en beneficio de los detalles característicos, un rechazo cada vez más descarado del "dibujo" orgánico, establecido por leyes fijas, y como una tendencia cada vez más acentuada hacia una especie de simbolismo musical y de pintura-escénica.

Una sociedad nueva había nacido en toda Europa al día siguiente de la revolución de 1789. La nueva literatura, que abrió a la fantasía perpectivas nuevas y enriqueció a la vez las lenguas nacionales y el número y la variedad de sus acentos, reflejó fielmente el espíritu de la nueva sociedad.

Fué, en literatura, ante todo, como fácilmente se comprenderá, un movimiento de reacción contra el espíritu racionalista que había informado la marcha de las inteligencias durante el siglo XVIII, siglo que nos presenta el singular contraste de una audacia ilimitada en el campo de la especulación filosófica, unida a un respeto absoluto hacia las leyes del arte clásico, lo que contenía los vuelos de la fantasía y de la imaginación y estancaba, en cierta manera, la evolución natural de las lenguas literarias.

Voltaire, símbolo inmortal de este siglo, revela admirablemente el contraste que acabo de indicar. Filósofo frío, inteligencia de una penetración prodigiosa, espíritu dotado de un buen sentido extraordinario, tendió con su portentosa actividad a revolucionar el mundo civil y a modificar por completo las costumbres, a expandir en la sociedad algo más de justicia y de libertad, y a regenerarla sobre fundamentos más conformes con los progresos de la razón humana y de las necesidades de las naciones; pero a la vez no tuvo ternura ni emoción, su imaginación era de corto vuelo, su poesía careció de idealidad, y no acertó nunca a revelar las aspiraciones inmateriales del alma, ni a pintar la bellezas ocultas de la naturaleza.

Rousseau es el primero en acusar el espíritu de la nueva literatura. Después de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Senancourt, Mme. de Staël dieron a la prosa francesa sonoridades desconoci-

das y respondeiron a los deseos y tendencias de la sensibilidad moderna por acentos más líricos y penetrantes, impregnados de una melancolía que arrancaba de lo más hondo del corazón, en la que se combinaban aspiraciones religiosas, admiración por la Edad Media, retorno a los ideales cristianos, y un sentimiento más desarrollado de las magnificiencias y de los misterios de la naturaleza. Dentro de este movimiento Lamartine animó a la poesía con un nuevo aliento espiritualista y Víctor Hugo la dotó con todos los explendores del mundo exterior.

El verdadero espíritu del romanticismo literario, que se podría definir como *la interpretación emocional de la naturaleza*, se manifestó con mucho más explendor en Alemania, donde siguiendo a Gœthe, escritores como Novalis, Tieck, F. y A. W. Schlegel, Elchendorf, Brentano, y luego Chamisso, Hoffmann, Jean Paul Richter, Uhland, Lenau y Heine, iniciaron la edad de oro de la literatura alemana, animada toda ella por los más bellos resplandores de la poesía mediœval (1).

Este movimiento de independencia, nació al día siguiente de la caída de Napoleón, y se extendió más tarde por todo los pueblos de Europa. El soplo de libertad y de espiritualismo de la nueva literatura suscitó, igualmente en Italia y en Inglaterra, una escuela de poetas y escritores ardientes, que rejuvenecieron las formas de la imaginación y consideraron el arte como una sublime protesta contra la realidad. Manzoni y Silvio Pellico, entre otros más, representaron en la patria del Dante esta nueva impulsión de los espíritus, que provocó en Inglaterra poetas como Byron y novelistas como Walter Scott y más tarde Thackeray y Dickens.

Muy pronto este furor expresivo, esta ansia de renovación, esta melancolía filosófica, este retorno al catolicismo y al espíritu del cristianismo de la Edad Media, combinado todo ello más tarde con el arrebatado deseo de pintar todas las bellezas de la naturaleza y todos los

(1) Véase la parte de la introducción teórica dedicada a la discusión de los términos "romántico" y "clásico".

repliegues del alma humana, se apoderó también de todas las artes, desde la pintura histórica y del paisaje hasta la composición puramente instrumental, animó, se puede decir, a todas las manifestaciones plásticas de la vida del espíritu del hombre.

El triunfo del nuevo espíritu en música se manifiesta por primera vez en las composiciones, particularmente en las óperas, del músico alemán Carlos María de Weber, (1786 - 1826), en las cuales el elemento romántico se manifiesta como una sugestión poética realizada por medios musicales.

Se puede considerar como antecedentes directos de la verdadera ópera impregnada de romanticismo literario las obras del célebre violinista y director de orquesta Luis Spohr (1784 - 1859), *Fausto*, (1815), *Zelmira und Azor*, *Jessonda*, (1823), y *Die Kreuzfahrer*, (1844), muy gustadas en su tiempo por la languidez de su melodía y la habilidad orquestal de que dan pruebas; pero el método musical de Spohr deriva más directamente de Mozart, circunscribiéndose el romanticismo de estas óperas a los asuntos de sus libretos.

Mas unido al espíritu de Weber puede encontrarse a E. T. A. Hoffmann (1776 - 1822), escritor, crítico y compositor, cuyas óperas *Der Kanonikus von Maitland* (1805), *Scharpe und Blume* (1805), *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808), *Das Gespenst* (1809), *Aurora* (1811) y *Undine* (1816), acusan ya cierto sentido del colorido instrumental.

Enrique Marschner (1795 - 1861) es ya un contemporáneo de Weber, con quien dividió las tareas de director de orquesta en la Ópera de Dresde, y cuyas óperas principales *Der Vampyr* (1828), su primera ópera romántica, *Templer and Judin* (1829) (inspirada en *Ivanhoe*), y *Hans Heiling*, su obra maestra (1), merecieron elogios y referencias del mismo Weber, de Schumann y de Wagner (que no dejó de poner a contribución algún procedimiento instrumental de Marschner), como

(1) Marschner escribió muchas otras óperas.

pruebas de un gran talento dramático dotado de mucha expresión emocional.

A partir de Weber, pero sobre todo con él, el espíritu de la imaginación artística parece buscar exclusivamente sus inspiraciones en la poesía y en los misterios de la naturaleza, y animarse de este aliento panteísta que revela toda la historia de la literatura alemana desde los Minnersingers del siglo XIII hasta nuestros días.

Weber fué el primer músico que sometió la composición melodramática a la expresión de lo maravilloso. Por esta sensilla innovación introducida en la fabulación realista de la ópera del siglo XVIII, por esta novedad que respondía tan admirablemente a las aspiraciones del genio romántico, Weber muchos años antes de Wágner y sin prosopeya filosófica ni teorías estéticas, realizó una fusión bastante perfecta de las artes, aunando la música a las visiones de la fantasía y a las evocaciones de lo sobrenatural.

Fué Weber el más eminente compositor operático, no solo del grupo de los llamados románticos, sino entre todos los compositores alemanes.

Nacido, como he dicho, a fines del siglo XVIII, Weber se inspiró, como patriota y como artista, en el gran renacimiento alemán, — reacción espiritual y política que siguió a la dominación napoleónica. Reveló estas tendencias en sus óperas *Silvana* y *Preciosa;* pero consiguió eternizar su sueño de belleza sobre todo en *Freyschütz* (1821), obra que le costó cuatro años de trabajos y que resume los esfuerzos de su vida entera, en *Euryanthe,* representada en Viena en 1823 y en *Oberón* que vió al luz pública en Londres en 1826. La música de estas tres leyendas dramáticas parece animada también por el espíritu patriótico que movía a los asociados del *Tugendbund.* Los biógrafos de Weber consideran el *Freyschütz* como la más perfecta de sus obras teatrales, aquella que encierra no solo el genio musical del autor, sino también su alma, toda su imaginación, sus aspiraciones secretas y las aspiraciones de su país y de su tiempo. Al aparecer esta obra toda Alemania fué trans-

portada de admiración, y se vió en ella desde el primer día la traducción de los sueños y de las tendencias del genio alemán, de su religión de la naturaleza que tanto lo distingue del genio de las razas del mundo occidental.

El sistema de composición de Weber anuncia ya el wagnerismo, más sin la enojosa minuciosidad en que cayó Wágner. Weber se sirve, como Wagner, de ideas principales que agrupa en sus admirables sinfonías, y que explota y desenvuelve en sus admirables leyendas. En el trabajo melodramático Weber se aviene a la tradición clásica de la ópera, divide los actos en escenas, las escenas en aires, duos y conjuntos, y cada uno de estos trozos conserva, en los cambios de tonalidad y en su forma, las reglas del aire de ópera del siglo XVIII, determinados en la norma establecida de un modo definitivo por Scarlatti. Es, pues, un operista como lo es Wágner en *Lohengrin;* pero es un operista de mucha fantasía. Sus aires, sus danzas, sus conjuntos vocales, y sus trozos sinfónicos son todos páginas admirables por las airosas ondulaciones del ritmo, por la gracia de la armonía, por el colorido de la instrumentación, y, sobre todo, por la poesía de sus ideas (1).

El más eminente de todos los compositores operáticos alemanes, he dicho que es Weber, sin olvidar que Mozart escribió dos obras maestras sobre poemas alemanes, *Die Entführung aus dem Serail*, en 1784, y *Die Zauberflotte*, en 1790; pero la obra del autor de *Don Giovanni* es, como creo haberlo dicho claramente en otro número, una conjunción feliz de las cualidades fáciles y expontá-

---

(1) "La novedad y peculiaridad del método operático de Weber consiste en la firme y persistente atención puesta en la caracterización y en el uso de especiales trazos o rasgos orquestales con intenciones sugestivas y determinadas, con tanto cuidado que el discurso musical de cada carácter será palpablemente diferente de cualquier otro entre todos los demás. Weber alcanza su objeto por el uso de cualidades instrumentales, lo que se dice por el "color" de la instrumentación; también por el empleo de danzas y cantos populares, o rasgos rítmicos o melódicos tomados a la música popular" *Oxford History of Music*. Vol. VI.

neas de los pueblos meridionales y las facultades meditativas de las razas del norte, un compositor en suma cuyo nombre no pertenece exclusivamente a la historia de la música alemana.

Paralelamente Gluck pertenece por igual a la historia del arte italiano y del arte francés, y las inspiraciones de su genio patético parecen más reflejo del espíritu de la tragedia clásica que del genio alemán.

El *Fidelio* de Beethoven, estrenado en Viena en 1805, es la primera manifestación escénica verdadera del genio teutón; pero la profunda inspiración de Beethoven no se amoldaba al teatro y su *Fidelio* no pasó de ser una tentativa feliz, como también no fueron más que ensayos dos obras a que ya he hecho referencia, la *Undine* de Hoffmann y el *Faust* de Spohr.

Se debe considerar a Roberto Schumann (1810 - 1856) casi exclusivamente como un compositor instrumental; pero mi reseña de la ópera inspirada en el romanticismo literario no sería completa sin citar a *Genoveva* (1849), considerada por algunos más bien como un oratorio, sobre asunto escénico compuesto por Roberto Reinik de las tragedias escritas sobre la leyenda de Santa Genoveva por Ludwig Tieck y por Friedrich Hebbel. Aunque no exenta la partitura de detalles interesantes, juzgada por su melodía, por su armonía y por su instrumentación, como tenía que ocurrir tratándose de músico tan distinguido, *Genoveva* es, no obstante, un ensayo teatral abortado de la brillante y sugestiva pluma de Schumann.

Antes de la aparición de las grandes obras teatrales de Wágner, pocas obras melodrámaticas interesantes se produjeron en Alemania. Citaremos entre las que alcanzaron en el pasado siglo alguna popularidad en el país de su aparición, las siguientes: *Nachtlanger von Granada* (1834), de Konradin Kreutzer (1780 - 1849), autor de algunos cantos corales para voces masculinas, como *Die Kapelle, Der Tag der Herrn,* y otros, que alcanzaron inmensa boga en los países germanos: *Martha* y *Alejandro Stradella,* de Federico Flotow (1812 - 1883), autor tam-

bién de algunas operetas, óperas cómicas y otras óperas; *Czar und Zimmermann* (1837). *Ded Wildschütz* (1842), de Gustavo Alberto Lortzing 1803 - 1851), autor también de un *Hans Sachs,* como de otras obras teatrales menos importantes; *Die lustigen Weiber von Windsor* (1840) de Otto Nicolai (1818 - 1849), inspirada en Shakespeare; por último, dos óperas cómicas que aparecieron algún tiempo después con mucho éxito *Der Barbier von Bagdad,* de Peter Cornelius, representada en 1858, en Weimar, bajo la dirección de Franz Liszt y *Der Widerspenstigen,* de Hermann Goetz (1875), inspirada también en Shakespeare.

El verdadero espíritu del romanticismo literario pasó de las tres leyendas de Carlos María Weber a las óperas de Ricardo Wagner, sobre todo a *Tanhauser* y *Lohengrin.*

Pero antes de entrar a hablar de las obras de Wagner es necesario completar el cuadro de las influencias del romanticismo sobre la evolución de la música, extendiéndose un poco sobre las consecuencias que este movimiento general de los espíritus tuvo también sobre la música puramente instrumental, dando origen a la que algunos autores han llamado *música con programa.* Dos autores de distinta importancia representan este movimiento en el siglo pasado. Franz Liszt y Héctor Berlioz, los dos contemporáneos, y que se inspiraron más o menos en los mismos principios, continuados y exagerados actualmente por Ricardo Strauss.

La influencia del romanticismo literario, el nuevo espíritu de libertad y la ambición de asignar a la música una función expresiva y emotiva, que pretende abarcar todos los panoramas del mundo interior y del mundo exterior, se fué extendiendo también poco a poco, dentro como fuera de Alemania, a la composición instrumental, a la música hasta entonces pura, a la overtura como a la sinfonía. Sobre todo esta tendencia ha dominado a la overtura, pues este nombre fué dado por los grandes compositores del siglo XIX a composiciones puramente orquestales, escritas con el objeto de ilustrar por medio de

la música algún asunto poético o legendario. Los más eminentes antecedentes de esta tendencia ofrécenlos ya Haydn con las Sinfonías compuestas para los conciertos de Salomón en Londres (1791-94), y Beethoven con su *Weihe des Hauses,* escrita en 1822 para la inauguración del *Josephsstadt Theater.*

El término de Overtura ha tenido, y sigue teniendo, diferentes sentidos. Se aplicaba, generalmente, al preludio instrumental de una ópera, y bajo este aspecto se debe su desenvolvimiento primordial a Lulli, como se ve en sus series de óperas francesas y *ballets* que datan de 1672 a 1686.

Se aplicó también el término de overtura para designar piezas originales para instrumentos de teclado, género ilustrado por Bach, Handel, Mozart y Beethoven.

Pero hablaré aquí con más detención de la overtura de ópera. Las primeras óperas italianas se iniciaban, por lo común, con una débil introducción instrumental, llamada Sinfonía, y a veces *Toccata,* habiéndose identificado más tarde el primer término con la más grande de todas las formas de música orquestal y empleándose el segundo de preferencia a composiciones para instrumentos de teclado.

El *Orfeo* de Monteverde (1607) comienza con un corto preludio de nueve compases, calificado de *Toccata* (1) que es en realidad un mero floreo instrumental.

Estos modestos principios fueron sucesivamente desarrollados por compositores italianos y franceses; pero ante de Lulli, apenas se encuentran ligeras indicaciones sobre la overtura como composición fija. Lulli dió a la overtura el carácter del preludio dramático. Sus overturas sirvieron de modelos a los compositores de todo el siglo subsiguiente, tanto de Alemania como de Italia, que las emplearon como preludios operáticos.

La forma de la overtura en tiempos de Lulli, consistía en una corta introducción, generalmente repetida, se-

---

(1) Reproducido en el volumen IV de la *Oxford History of Music.*

guida de un allegro en estilo fugado, incluyéndose en ella ocasionalmente un movimiento en una de las muchas formas de danzas.

Estas primeras overturas no mantenían con el carácter o sentimiento de la obra que precedían, una relación muy estrecha. Gluck, en los prefacios literarios a sus obras teatrales, fué el primero en señalar la necesidad de establecer una estrecha relación entre el carácter dramático de la overtura y el de la obra escénica propiamente dicha, como lo realizó, en efecto, con las overturas para *Alcestes* e *Ifigenia en Tauride*.

La influencia de Gluck sobre el talento de Mozart, como ya lo he dicho, se manifiesta por primera vez con *Idomeneo;* pero una relación real entre la overtura y la partitura escénica es realizada por Mozart recién con su siguiente obra *Die Entführung aus dem Serail,* cuyo preludio se identifica con la obra por un corto andante incidental, que anticipa en menor el aria de Belmonte *Hier soll ich dich denn sehen,* y esta natural relación la mantuvo luego Mozart en todas sus otras obras teatrales.

La overtura del tiempo de Mozart había adoptado la forma del primer movimiento de la Sinfonía o Sonata, sin la repetición de la primera sección. La overtura, como la empleó Cherubini, marca un punto de transición entre la regularidad simétrica del estilo de Mozart y la futura libertad formal de Beethoven.

Beethoven empezó por escribir sobre el modelo dejado por Mozart, marcando su supremo desenvolvimiento con la overtura del *ballet Prometheus* (1800). En sus otras overturas dramáticas, incluyendo las destinadas al *Coriolano* de Collin (1807) y al *Egmont* de Gœthe (1810), Beethoven se independiza de todo precedente, pero la forma de overtura había ya desaparecido del maravilloso preludio al *Fidelio* (1806).

Las overturas de Beethoven marcan el punto más alto de la majestad y elevación del estilo dramático. A Weber corresponde, en cambio, el honor de haber realizado la perfección de la overtura pintoresca y evocativa, ten-

dencia manifestada en la overtura de su drama español *Preciosa* (1820), pero llevada a su apogeo en las overturas de sus tres grandes leyendas dramáticas. Estas overturas, como en el caso de Mozart, guardan estrecha relación con la partitura escénica, por recoger, reproducir o sintetizar sus principales ideas dramáticas, tendencia malograda por Rossini y Auber, que hicieron de la overtura, no ya una expresión brillante y libre del drama, sino un entretenido *potpourri* de las ideas melódicas expandidas luego en la obra.

Berlioz dejó dos overturas para el *Benvenuto Cellini*, una que lleva el nombre de la obra y otra llamada del *Carnaval Romano*, que se toca, por lo común, como entreacto. Estas overturas, cuyo mayor mérito radica en su instrumentación, están constituídas con temas derivados más o menos de la ópera misma. Después de Weber, las overturas más perfectas como expresión sintética del drama son los preludios para *Tanhauser* y *Lohengrin*, de Wágner.

La tendencia general de la música nueva es reproducir en términos musicales la esencia o el fondo emocional de las obras literarias, situaciones, escenas o leyendas que las inspiran, o el sentimiento de algún poema, o algún particular aspecto de la naturaleza.

Con Beethoven, en las treinta y dos sonatas de piano como en las nueve sinfonías, la forma o constitución específica de la obra no es invariable ni absoluta y si es perfecta la unidad como la continuidad de sus obras por el acrecentamiento de la melodía, el uso moderado de las cadencias perfectas, la afinidad estrecha entre los motivos de la misma obra, el carácter orgánico de los desenvolvimientos, el estilo temático de los momentos de transición; es también evidente que en las últimas obras Beethoven escoge con mayor libertad que los compositores que le antecedieron las formas musicales, sin dar preferencias constantes a unas u otras, sin crear nuevas, pero llvándolas a todas, por la grandeza de la inspiración, a alturas hasta entonces ignoradas e insuperables. Y se ha dicho con alguna razón, hablando de sus obras

que corresponden al período de su actividad artística que se distingue como *el de la tercera manera*, que muchas de esas obras se fundan ya sobre la *poetical basis* casi exclusivamente, es decir, sobre el estado de sensibilidad o de espíritu que las comportan y las determinan. El mismo Beethoven, en sus diálogos con Schindler (1), hace alusiones a las *Poetische Idee* que inspiran a sus composiciones diversas. Y llega a titular a algunas con nombres expresivos, que si no debemos tomarlos muy al pie de la letra, revelan, sin embargo, que las obras a que se refieren no fueron para el autor música pura, música absoluta, sino que quisieron ser muchas veces *expresión, signo* y hasta *símbolo*.

Jacobo Mendelssohn - Bartholdy (1809-1847), compositor de música sinfónica e instrumental, cae ya más decididamente en la *tendencia literaria* con sus grandes obras para orquesta como su famosa overtura *Las Hébridas* llamada también *Overtura de Fingal*, con la que quiere dar algunas impresiones majestuosas de la naturaleza; las overturas *Sueño de una noche de estío* (1826) *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828), y *Zum Märchen von der Schönen Melusine* (1833), que la *Oxford History of Music* califica muy acertadamente como "reflejos de literatura"; el octeto para cuerdas (sobre todo el scherzo); la introducción instrumental a la Cantata *Die erste Walpurgisnacht;* las otras overturas para *Ruy Blas* y *Athalie;* la overtura para banda militar; que son todas obras inspiradas directamente en la literatura, ya en el *Intermezzo* de Goethe, en traducciones almanas de Shakespeare, o en obras de autores menos ilustres. Paralelamente, en sus sinfonías llamadas *Escocesa* e *Italiana* intenta evocar por medios musicales las impresiones recibidas en sus viajes por Italia y Escocia, así como en la sinfonía llamada *de la Reforma,* en la Sinfonía al *Lobgesang,* o en la overtura al *San Pablo* quiere despertar el senti-

---

(1) Amigo íntimo de Beethoven y autor de una biografía del célebre músico.

miento religioso a que estas obras aluden por medio de cortas frases o palabras que lo determinan (1).

Roberto Schumann aceptó también estos principios en sus overturas de *Manfredo* (1848). *Genoveva* (1847-8), que son las más brillantes que brotaron de su incierta pluma, y en las de *Faust*, *Julius Caesar*, *Die Braut von Messina*, *Hermann und Dorothea*, concebidas en sus últimos años de vida consciente. Estas obras, como sus cuatro grandes sinfonías, revelan una gran maestría en la orquestación, mucha inventiva armónica y melódica, y aunque respetan en general el método de construcción establecido por las últimas obras de Beethoven, prueban su inspiración y tendencia románticas por la vehemencia de su inspiración melódica y de sus ritmos, por la intención de sus audaces disonancias, por sus movimientos y otros detalles y recursos que provocan sugestiones evocativas o descriptivas.

Esta tendencia general, que se arrancaría de las overturas para *Edgmont*, *Coriolano*, y *Leonora*, (N° 1), de Beethoven, se continúa hasta Ricardo Wágner, en la música puramente instrumental, con su overtura para el *Fausto*, que une el nombre del autor al grupo de músicos literarios o compositores sobre programa.

Pero hasta la aparición de Franz Liszt de Héctor Berlioz la música se agita en la esteliridad formal del "romanticismo", porque el llamado *romanticismo sinfónico* no hizo más que debatirse en el círculo de las formas clásicas, como lo he señalado ya, sin aportar al *arte* elementos nuevos de cambio y de progreso, tal vez con excepción del objetivismo de Weber en el campo de la instrumentación. La *clasicidad* había dicho con Beethoven la

---

(1) Para las composiciones sinfónicas de Mendelssohn, *Las Hébridas*, por ejemplo, Dannreuther, *op. cit.*, hace notar que sus materiales están dispuestos con arreglo al esquema usual de distribución armónica, sobre la norma general de la forma sonata: 1°, primera exposición, primer tema en re menor, segundo sujeto en el relativo mayor; 2° período intermedio de desenvolvimiento; 3° recapitulación con ambos sujetos o temas en la clave principal.

última palabra. Mendelssohnn, Schumann, Schubert, luego Brahms, Bruckner, Rubinstein, Tchaikowsky, Max Bruch, han escrito honrosas, bellas y muy durables páginas en la historia de la sinfonía; pero ninguno de ellos supo ofrecer soluciones nuevas a las nuevas orientaciones del espíritu musical, impregnado, más bien podría decir, desorientado por la literatura.

Liszt fué en realidad el primero que tuvo conciencia de la necesidad de variar las formas, o más exactamente, el primero que sintió "la vanidad absurda, la empresa insensata que era pretender crear algo nuevo en una forma que Beethoven había agotado" (1) por la insuperable grandeza de los sentimientos con que la fecundó y por la abundancia y profundidad de las ideas con que la animó siempre. El *Poema Sinfónico* había nacido. Una forma mucho más libre aparecía que se amoldaba mejor a las tendencias e inquietudes de los nuevos músicos.

En su célebre carta sobre los *Poemas* de su protector y suegro, Ricardo Wágner ha marcado con una claridad y precisión que no podría superarse, la transformación formal por cual surgió el nuevo género.

"Involuntariamente, — dice el gran músico — al escuchar una de las nuevas obras orquestales de Liszt, me siento sorprendido y encantado de comprobar cuán feliz es esta denominación de *poema sinfónico*. Muy seriamente, el descubrimiento de este nombre constituye un triunfo mayor de lo que se podría creer, porque implica el descubrimiento de una nueva forma de arte. Parecerá esta afirmación curiosa, y voy a tratar de explicar claramente mi pensamiento.

"En primer término, las dimensiones aproximadas de cada una de las obras orquestales que nos ocupan, así como sus títulos, nos permiten relacionarlas con las overturas que vienen en el presente a alcanzar un desenvolvimiento consdierable.

"Cuán desgraciada es esta designación de overtura, aplicada a composiciones que estarían mejor no importa

(1) Weingartner F. *La sinfonía después de Beethoven.*

dónde que al principio de una representación dramática, cada uno de mis lectores lo habrá comprendido ciertamente, si, obligado por el precedente gigantesco de Beethoven, ha debido también dar a sus obras esta designación. Y además de la violencia de la costumbre admitida, otra debía sufrir el compositor mucho más pesada, la violencia de la forma. Quien quiera darse cuenta de las particularidades de esta forma, deberá representarse la historia de la Overtura desde que existe, y verá entonces con estupor que esta overtura era una danza que la orquesta tocaba para preludiar una representación escénica. Y este estudioso no podrá menos que admirar el resultado de la marcha de los tiempos y de los hallazgos de genio debidos a los grandes compositores.

"No solamente se trata de la overtura cuya forma original era ya una danza; toda pieza instrumental independiente tiene el mismo origen y una continuación de tales piezas formadas de la fusión de muchas formas de danzas, se llamaba una *sinfonía* (1). El núcleo, el esquema de la sinfonía es aún hoy el tercer movimiento, el *minuetto* o el *scherzo*, en el que súbitamnte este esquema se hace visible en toda su ingenuidad primitiva, como para revelar el secreto de la forma de todos los otros movimientos.

"No desprecio aquí esta forma, a la cual debemos todos tantas maravillas; mi intención es solamente establecer que ella es muy poco maleable y que la menor de las perturbaciones la hace desconocida. Lo que da por resultado que quienes quieren expresarse en esta forma deben sujetarse estrictamente a ella, tanto como las bailarinas a las formas de las danzas. Lo que puede ser expresado con ayuda de esta forma lo vemos y lo admiramos en la sinfonía beethoveniana, en la que el pensamiento es tanto más bello cuanto más estrictamente se expresa por esa forma. Pero donde esta misma forma era desconcertante era cuando debía, en calidad de overtura, servir para la ex-

---

(1) Es esta una afirmación de Wagner desprovista de fundamento, como se ha demostrado en el número destinado al origen y formación de la sinfonía clásica y en lo que he dicho en este mismo capítulo sobre la evolución de la Overtura.

presión de una idea cuya manifestación rehusábase a seguir la regla estricta impuesta por la danza. Esta regla, con efecto, exige, no el *desenvolvimiento* que es necesario a los elementos del drama sino la *alternancia,* cuyo principio consiste tradicionalmente, para todas las formas emanadas de la danza o de la marcha, en la sucesión de un período inicial vivo, después de otro más dulce, más sereno, para terminar con el retorno del período inicial. Todo esto no es arbitrario; se justifica por razones sacadas de la naturaleza misma de las cosas.

"Sin tal alternancia, sin esta repetición, no se podría concebir un movimiento de sinfonía, en el sentido que admitimos esta palabra actualmente. Los elementos visibles del tercer movimiento de la sinfonía (el *minuetto,* el *trío* y el retorno del *minuetto*), hállanse aunque más disimulados en cada uno de los otros movimientos — en el segundo, por ejemplo, tienden a la forma de variación — y forman el esquema del tipo. Es evidente, pues, que cuando una idea dramática entra en conflicto con la forma, fuerza es sacrificar el desenvolvimiento, es decir, la idea en favor de la alternancia, esto es, de la forma o inversamente. Recordáis sin duda que de acuerdo con este principio he demostrado en otro lugar que la overtura de *Ifigenia en Aulide,* de Gluck, era un perfecto modelo, porque el maestro, guiado por su instinto de la naturaleza del problema puesto, ha sabido muy felizmente hacer alternar las ideas y nacer las oposiciones, de conformidad con el tipo de las overturas, sin buscar como introducción a su drama un desenvolvimiento incompatible con este tipo.

"Pero si consideramos las overturas de Beethoven, veremos que los grandes maestros que siguieron a Gluck sufrieron de tal violencia. Aquí el compositor experimentaba cuánto más rico y más vasto era el poder expresivo de su música; sentíase capaz de realizar el desenvolvimiento de su idea; las grandes overturas de *Leonora* lo prueban. Si se quiere profundizar esta cuestión, véanse en estas overturas cuán funesta debía ser al maestro la necesidad de sujetarse a la forma tradicional. ¿Quién, entre los capaces de apreciar obra tan hermosa, no me da-

rá razón si digo que la repetición del principio, al volver después de la parte media, es una debilidad que tiene por consecuencia desnaturalizar el pensamiento de la obra hasta el extremo de hacerla incomprensible? Y esto tanto más sorprende, porque en las otras partes, y sobre todo en el final, evidente es que el músico se ha preocupado tan solo del desenvolvimiento dramático. Sin embargo, aquel cuyo espíritu sea bastante imparcial, suficientemente lúcido para comprobarlo, no dejará de reconocer que el único medio de evitar tan enojoso resultado hubiera sido renunciar a tal repetición. Pero entonces la forma de la overtura, es decir, la forma original a motivos, la forma sinfónica de una danza habría desaparecido, arrancando así hacia la creación de una forma nueva."

"Preguntamos ahora: ¿cuál podría ser esta forma nueva? Necesariamente aquella que cada vez conviniera al sujeto o al *desenvolvimiento* que debiera tratarse. ¿Y cuál sería este tema? Un tema poético. Henos aquí — ¡temblad! — en la *música literaria*".

La mentalidad musical de la época nueva, es decir, la inclinación cada vez más aguda de penetrar de algún modo hasta el fondo musical más íntimo del texto inspirador, la necesidad día a día más sentida de *pensar* y *expresarse* con sonidos, la tendencia cada vez más irresistible de intelectualizar el arte de los sonidos y reproducir en música, no ya un mundo tangible de hechos y cosas, como es el caso de Berlioz y más aún de Ricardo Strauss, sino el sentimiento general del texto, y la emoción provocada sucesivamente por las principales peripecias del texto inspirador, se crea un órgano natural con el *Poema Sinfónico* de Franz Liszt.

Si queremos darnos cuenta cabal de los principios que rigen la composición y el desarrollo orgánico de los *Poemas* de Liszt, puede servirnos de modelo ejemplar de todos ellos la *Fantasía casi Sonata,* compuesta por Liszt en 1837 (1). Por su forma general y su desarrollo, por su *origen literario* y su valor musical podemos compararla

(1) Séptima pieza del 2º cuaderno de *Années de Pelerinage.*

con los *Poemas,* a pesar ser una obra de piano. Cuenta de un solo trozo, en el que alternan varios movimientos diversos: un andante seguido de un presto, luego retorno del andante que se precipita cada vez más hasta el final. La Fantasía es bitemática y ningún programa guía al compositor. Su composición fué sugerida al autor por unas poesías de Víctor Hugo, *Après une lecture de Dante,* y Liszt sigue en ella de un modo general el desarrollo de una inspiración poética, sin que sepamos qué hechos precisos determinaron su inspiración. ¿El compositor ha querido parafrasear algún texto literario o ha querido *expresar* las emociones sugeridas por la lectura?

Los trece poemas sinfónicos de Liszt hay que colocarlos en los límites mismos de la música pura y de la música literaria; tal vez miran más al pasado que hacia el futuro del arte, pero de todas las obras de su tiempo, como creo haberlo dicho ya, son las únicas que por su espíritu, los elementos y novedades de su escritura armónica e instrumental, deben considerarse como el punto de conjunción de dos momentos contrarios de la evolución del arte sonoro, como un puente que los tiempos modernos arrojan sobre la clasicidad armónica, instrumental y arquitectural de los músicos del siglo XVIII y principios del siglo XIX y la libertad, la casi anarquía tonal y armónica de los compositores actuales. ¿Qué se propone *expresar* Liszt con estos *Poemas?*

Nunca, como se cree vulgarmente, traducir las peripecias de una acción dramática, de un argumento literario. Su instinto artístico le salva de asignar tan indigna función a la música sinfónica. *Mazeppa* es el más straussiano de sus *Poemas,* pero no es el más interesante, a lo menos no es el más *estético.*

El texto literario, que en *Mazeppa* parece haber dictado la forma y determinado el desenvolvimiento musical, no domina nunca en los demás Poemas que se desarrollan casi siempre con la euritmia de un gran tiempo sinfónico, y que podemos considerar, como sucede con otras formas del arte, como objetivaciones de un estado general de sensibilidad o de espíritu, mejor dicho, de una sucesión de

estados de alma. He aquí el título de los *Poemas* de Liszt, por su orden cronológico:

1. *Ce qu'on entend sur al montagne.* (Sobre un poema de Víctor Hugo).
2. *Tasso, Lamento e Trionfo.* (En parte sobre *The Lament of Tasso,* de Byron).
3. *Les préludes.* (Sobre una de las *Meditations poétiques,* de Lamartine).
4. *Orphée.*
5. *Prométhée.* (Introducción a las escenas dramáticas de Herder: *Der entfesselte Prometheus*).
6. *Mazeppa.* (Según Byron y Víctor Hugo).
7. *Fest - Klänge.* (Preludio al *Huldigung der Kunste,* de Schiller).
8. *Héroïde Funébre.* (Parte 1.ª de una Sinfonía compuesta en 1830).
9. *Hungaria.*
10. *Hamlet.*
11. *Hunnen - Schlacht.* (Según una pintura de Kaulbach).
12. *Die Ideale.* (Sobre un poema de Schiller).
13. *Von der Wiege bis zum Grab.* ("Desde la cuna a la tumba", según un esbozo de Michael Zichy).

A esta lista agregaremos como piezas de orquesta muy importantes escritas de acuerdo con la misma tendencia, la Sinfonía sobre la *Divina Comedia* del Dante, la Sinfonía para *Fausto,* en tres cuadros, y los dos episodios sobre el *Fausto* de Lenau.

Liszt se inspiró, pues, en Lamartine, en Dante, en Shakespeare, en Goethe, en Víctor Hugo, en Byron, en Lenau, en los cantos de la epopeya de su patria y en las personificaciones de la poesía antigua.

Tomás Carlyle, en su conferencia sobre Dante (1) ha expresado una idea muy profunda y adecuada, muy oportuna a mi manera de ver para explicar la índole estética de estos *Poemas* de Liszt: "Hemos dicho que el *Poema* del Dante era un *canto* dice Carlyle—(quien le llama un *can-*

---

(1) En *Los Héroes y lo heróico en la historia.*

to místico insondable es Tieck), y tal es literalmetne su caráster. Coleridje observa muy justamente en alguna parte de sus obras, que allí donde encontréis una sentencia musicalmente expresada debe haber alguna cosa buena y profunda en el significado también. Porque el cuerpo y el alma, la palabra y la idea, van singularmente unidas, en esto como en lo demás. El canto hemos dicho antes que era lo heroico en el discurso. Todos los viejos poemas, el de Homero como todos los otros, son auténticamente cantos. Diríamos en rigor que todos los poemas lo son: que lo que no es *cantado* no puede ser propiamente *poema,* sino un pedazo de prosa que por su dislocación llamaremos sonajera, con detrimento de la gramática y no poca pesadumbre del lector, esto por lo menos. Lo que nosotros necesitamos es comprender, penetrar el pensamiento que el hombre tuvo, si es que tuvo alguno. ¿Porqué le habría de dislocar y convertir en sonajas, si es que podía expresarle sencillamente? Sólo cuando el corazón de aquel es transportado en alas de la pasión a las regiones de la melodía y el acento mismo de sus voces llega, según dice Coleridje, a convertirse por la grandeza, profundidad y música del pensamiento en notas musicales, es cuando le podemos dar platente para rimar y cantar, llamándole poeta y escuchándole como al héroe de los oradores cuyo discurso es siempre *canto*".

Encuentro en estas frases de Carlyle una definición de sentido maravilloso: *el canto es lo heroico del discurso.* No otra cosa se ha de buscar en el sentido interior de todas las grandes obras musicales inspiradas por el movimiento romático. El sentimiento de lo heroico no es más que la natural exaltación de todas las fuerzas fecundas del alma, provocada por aquel movimiento de libertad espiritual y de reacción contra la frialdad formal del clasicismo literario, que caracterizó de una manera general a todas las manifestaciones plásticas de la sensibilidad moderna, de la imaginación de las generaciones venidas después de Rousseau. Este temple nuevo del espíritu humano, esta elevación tonal de la sensibilidad retemplada en el culto de la naturaleza y de sus fuerzas infinitas, este

retorno nostálgico hacia nuestro pasado religioso, es lo que quieren expresar también con su especial *lenguaje* de sonidos los compositores posteriores a Beethoven, con el resultado de haber dado, en la composición musical tomada en conjunto, una absoluta preponderancia al principio de la expresión sobre el principio de la forma.

XVI

Abundan razones para creer que Mozart había revelade la verdad de las cosas cuando, con cruel franqueza, escribió: "En música los franceses son impotentes, nada pueden por su propia iniciativa; necesitan recurrir siempre al apoyo de los extranjeros". Después de un siglo y medio que fué formulada, esta verdad no ha hecho más que confirmarse repetidamente.

En efecto, sabemos ya que en Francia no prosperó el teatro lírico - cómico hasta que la ópera bufa de Pergolese no suministró a los compositores franceses el modelo más acabado del género. Sabemos también que sucedió lo mismo con las demás formas del arte melodramático; y lo propio ocurrió con el arte sinfónico.

Aún después de haber sido adoptadas por los franceses las nuevas formas del arte musical, importadas de Italia, fué necesario que el ginebrino Jean Jacques Rousseau, que los alemanes Grimm y D'Holbach, que el belga Grétry y el austriaco Gluck se establecieran en París para imponer a la nación francesa con sus propias obras o su activa propaganda, las manifestaciones modernas y múltiples del arte musical.

Francia recibió desde entonces con buena voluntad a los artistas extranjeros que quisieron establecerse en su agradable capital y de sus manos recibió el germen o la materia prima de sus obras artísticas, a las que comunicó luego las fecundas propiedades de su espíritu y de su gusto superiores.

Esta infecundidad musical del genio francés — infecundidad en relación a lo que Italia y Alemania produje-

ron en el mismo arte—se explica porque el genio francés, eminentemente intelectual y reflexivo, carece de las cualidades profundas y meditativas que permitieron al genio de los pueblos germanos asimilarse prontamente las formas de la música instrumental creadas por los compositores de Italia y darles un prodigioso desenvolvimiento. Si el genio francés es por naturaleza refractario a los vuelos de la fantasía, hay que reconocer también que le falta igualmente la aptitud al canto que nace bajo el sol meridional, del predominio de las fueras físicas y de la sensibilidad tumultuosa, que son los rasgos salientes del temperamento italiano. Así resulta que las obras que los músicos franceses escribieron en el género de la ópera cómica, que era el que mejor respondía al espíritu nacional, se distinguen todas por su fantasía elegante, su gracia reflexiva y ligera, por cualidades intelectuales de claridad, de picardía, de lógica expresiva, que más que a la emoción hablan particularmente al espíritu del auditorio. Estas mismas cualidades son las que caracterizan las obras de música pura debidas a la pluma de compositores franceses.

Hasta principios del siglo XVII, la historia de la música en Francia, como la de las otras naciones, se confunde con la historia general de la música en Europa. Con excepción de las canciones y romanzas populares, de tono ingenuo, tierno y picaresco, que revelan admirablemnte el carácter de la nación, no existe música francesa propiamente dicha, antes del reino de Luis XIV. Los grandes contrapuntistas belgas y franceses de los siglos XV y XVI, que tanto contribuyeron al adelanto de la parte científica del arte de combinar los sonidos, no tienen fisonomía particular. Sólo después del cambio que sufrió la totalidad del canto llano y de la aparición de la modulación cromática, el carácter de cada pueblo se reveló en las formas melódicas.

Algunos aires de violín, las sonatas para clavicordio de Couperin y de Rameau fueron casi las únicas piezas instrumentales en boga durante la primera mitad del siglo XVIII. Mientras en Italia y Alemania se realizaban

las dos grandes evoluciones del arte musical, Francia acogía y gustaba tan solo de la música dramática, fiel siempre a la tradición sentada por los extranjeros Lully, Gluck y Grétry. Alemania, libre del yugo italiano y de la tiranía de las leyes formales, creaba la verdadera poesía musical que alcanzó el apogeo de su milagroso desarrollo con Beethoven, el genio más vasto, más profundo y más original que haya existido en la historia del arte sonoro. Italia dominada por sus tendencia sensualistas y por su natural inclinación a las exterioridades formales del sentimiento, cultivó prodigiosamente la música vocal, bajo la forma del canto periódico a la que debe la música italiana su belleza y su gloria y que alcanzó su meta culminante con Rossini, el compositor más variado y más brillante de su época. El espíritu francés no pareció agitado por estas dos fundamentales corrientes de la evolución musical. A las sensualidades del estilo italiano opuso constantemente los dictados reflexivos de su gusto que se complacía en la tragedia austera de Lulli y de Gluck y en las producciones graciosas y espirituales de la ópera cómica.

En cuanto a la música instrumental y sinfónica chocó siempre el espíritu de la nación, demasiado frío y realista para comprender y complacerse con las especulaciones y combinaciones abstractas de la música pura. Los conciertos de música instrumental fueron en todo tiempo una institución que no pudo crear arraigo profundo en París. Apenas si durante el siglo XVIII pudieron subsistir algún tiempo los conciertos espirituales fundados por uno de los Philidor, que organizó veinticuatro por año en las Tullerías, en los que se oyeron por primera vez el *Stabat Mater* de Pergolese y otras composiciones religiosas de los italianos y a los que, al decir de los cronistas del tiempo, las damas francesas asistían por moda y por fingida religiosidad, pero en los que todo el mundo se aburría soberanamente.

Que el genio francés ha sido refractario a los placeres abstractos de la música sinfónica, lo dicen los buenos jueces y autoridades intelectuales de la época.

Lacerf de la Vieuville escribía: "La sinfonía es la par-

te menos importante de la música... La orquesta existe sólo por gracia o accidente, porque si la orquesta únese al cantante para enternecerme y para conmoverme, son dos maneras de expresar lo mismo reforzándose. Pero la primera y la más esencial es la del Cantante".

El teórico Pluche, a su vez, decía: "El canto más hermoso, cuando es instrumental solamente, se vuelve frío, muy pronto enojoso y aburridor porque no expresa nada. Es un hermoso traje separado del cuerpo que debe vestir y colgado de una percha; tiene cierto aire de vida, como un muñeco..."

D'Alemberti: "No tiene para mí ningún valor la cantidad prodigiosa de sonatas que nos llegan de Italia. Toda esa música puramente instrumental, sin objeto, no habla al espíritu ni al alma y merece que se le pregunte con Fontenelle: ¿Sonata, qué me quieres? Confesemos que en general sólo se siente toda la expresión de la música cuando se acompaña, con palabras o con danzas. La música es una lengua sin vocales: la acción debe dárselas..."

Es curioso notar ahora que durante el siglo XVIII, cuando los críticos querían lanzar un serio reproche contra un operista que no contaba con sus simpatías, calificaban su música, en sentido despectivo, como música sinfónica y de concierto.

Cuando se estableció en París el autor de *La Cecchina*, el *Concert des Amateurs* aprovechó este nuevo elemento de interés y colocó a Piccinni a la cabeza de sus programas. En uno de los conciertos, después de la audición de toda una escena, se oyeron en la sala del Hotel de Soubise, manifestaciones de aprobación tan generales y clamorosas, como ningún otro compositor las había obtenido nunca.

Estos éxitos fueron para los gluckistas pretextos de apreciaciones pérfidas que se acreditaron a fuerza de ser repetidas, dice Desnoiresterres en su interesante obra sobre Gluck y Piccinni. ¿No eran esos éxitos naturales y previstos? En el concierto Piccinni se encontraba en su verdadero terreno. Su música, como toda la italiana, era música de concierto, llena de melodía, de elegancia, de

encanto, que reunía todas las cualidades con excepción de la fuerza y de la forma dramáticas.

Se adivinan fácilmente las consecuencias de tales premisas. Gluck y Piccinni debían quedarse cada uno en su campo, el primero en la Opera donde había hecho representar obras maestras, como *Ifigenia en Aulide, Orfeo, Alcestes;* Piccinni en el Hotel de Soubise y en las Tullerías, donde todo el mundo le oiría y le aplaudiría con encanto.

Esta calificación desdeñosa de *música de concierto* se la aplicaron a cada instante, sin ton ni son; fué el más serio argumento, el proyectil más formidable de los enemigos de la música italiana, que sabían muy bien que era la forma más cruel de herir inícuamente a un maestro como Piccinni, cuyas obras dramáticas se elevaban ya, cuando su establecimiento en París, a la respetable suma de 130!

El género de música instrumental que mejor se amoldaba a la psicología del pueblo francés, era la música descriptiva. Los franceses gustaban de este género desde la primera mitad del siglo XVI. *La Bataille de Marignan* de Jannequin, a cuatro voces, reducida a forma instrumental fué apreciada hasta mediados del siglo XVII. Después de Jannequin, el organista Balbastre reprodujo en su instrumento el rumor del trueno, los relámpagos y las saetas en un motete de Mondonville que traducía la lucha de los Titanes; otros músicos se propusieron dar una expresión terrible al juicio universal según el versículo *Index crederis* del *Tedeum,* gracias al silbido de las flautas, al repique de los tambores y al retumbar de las trompas y de los trombones.

El ilustre Couperin compuso *Les Folies françaises ou les Dominos,* donde se leen títulos como los siguientes: "La Virginidad bajo Dominó color invisible", "El Pudor bajo dominó color de rosa", "La Perseverancia, bajo Dominó color gris de lino", "Los celos taciturnos bajo Dominó color gris malva". No hablemos de otros títulos de obras de Couperin, *Les Tendres Plaintes, Les Douces*

Railleries, Les Soupirs étouffés, títulos que aún hoy están de moda (1).

Francisco José Gossec (1734 - 1829), músico belga, fué el primero en Francia que se aventuró seriamente en el género sinfónico. Digno de tenerse en cuenta es que sus tentativas datan de 1754, coincidiendo más o menos con la aparición de la primera sinfonía de Haydn.

Miguel Brenet en su *Historia de la Sinfonía de Orquesta,* quisiera hacer pasar a Gossec como el verdadero creador del género sinfónico; pero el músico belga escribió sinfonías como las escribieron músicos alemanes, italianos y checos antes de Haydn, sin que ninguno de ellos alcanzara la perfección, el equilibrio y la rigurosidad formales que distinguen a las obras de Haydn que es el verdadero creador de la sinfonía clásica. La obra de Gossec, que en este género particular se compone de veintinueve piezas para grande orquesta, tiene un valor intrínseco y merece ser considerada con respeto por quien desee estudiar los primeros pasos de un arte que nos ha dado la *Novena con coros.* Lo que importa hacer notar es que si la misma época vió nacer la sinfonía en Francia, Italia y Alemania, sólo en los países germanos esta forma esencialmente poética, ideal, lírica, resultado de la emancipación o mejor dicho de la secularización de los instrumentos, debía alcanzar su desenvolvimiento supremo.

Sabemos que Francia disponía en aquel tiempo de mayores medios sinfónicos y así ocurrió que Mozart en su *Sinfonía Parisiense* al emplear el instrumental que usaban corrientemente Gossec y sus imitadores, dió al sinfonismo un desenvolvimiento que ni Haydn pudo igualar nunca y que el mismo Mozart se vió precisado a reducir de vuelta a la patria para sus últimas sinfonías. Mientras el arte sinfónico adquiría en Alemania portentoso desarrollo, e Italia, con Frescobaldi, Allegri, Sanmartini y muchos

(1) Sobre los orígenes de la música descriptiva, se consultará con mucho provecho Michel Brenet, *Musique et Musiciens de la Vieille France.* París. Librería Alcan. 1911.

otros compositores, no cedía sin honrosa lucha el cetro de la música pura, ¿qué hizo Francia con el cuadro hallado y explotado por Gossec? Onslow y Reber — conocido este último por composiciones ligeras y finas en las que imita a los viejos maestros franceses, Rameau y Couperin — encontraron el cuadro de la sinfonía demasiado grandioso para sus inspiraciones ingenuas y sin amplitud.

Héctor Berlioz (1803 - 1869) (1) fué el primer compositor francés que se propuso dar a su patria una forma de arte nueva: la música literaria o la sinfonía descriptiva. Sin insistir aquí sobre el carácter arbitrario, el genio fantástico y la vida aventurera de Berlioz, que complicó su destino queriendo recorrer a la vez caminos diferentes e incompatibles, voy a limitarme a reproducir el juicio imparcial que merecen a la historia y a la crítica los esfuerzos demasiado complicados del original compositor francés.

Fué uno de los más interesantes creadores del "poema sinfónico", el predecesor director de Ricardo Strauss, el primero que transportó con empeño consciente a la música sinfónica los procedimientos de la literatura, como

---

(1) Su obra orquestal comprende las sinfonías siguientes: *Sinfonía Fantástica* (1828 - 30) y su derivado *Lélio, ou le retour a la vie, monodrame lyrïque* (1832); *Harold en Italie* (1834); la sinfonía dramática *Roméo et Juliette* (1839); las overturas para *Waverley, Les Frances Juges, Rob Roy, Le Corsaire, Roi Lear,* y la titulada *Le Carnaval Romain* (1843); la *Sinfonía Fúnebre y Triunfal* (1834 - 40); *Te Deum* (1849 - 54); y a más, entre las principales obras, *Benvenuto Cellini,* ópera en tres actos, (1835 - 37); *La Dannation de Faust,* cantata, (1846); *La Infancia del Cristo,* oratorio en 3 partes, (1850 - 54); las cantatas *La Revolución Griega* (1826); *Herminie,* (1828); *La Muerte de Cleopatra,* (1829); *Béatrice et Bénédict,* ópera cómica en dos actos (1860 - 62); *Los Troyanos,* gran ópera en dos partes, los dos primeros actos, *La Toma de Troya* y los tres últimos actos, *Los Troyanos en Cartago.* Escribió además música religiosa, música vocal, cantatas, cantos, himnos, fugas para orquesta, etc.; es autor de un notable *Tratado de la instrumentación y de la orquestación moderna* (con suplemento *El Director de Orquesta*). Fué también crítico musical y sus escritos mordaces e injustos muchas veces, aunque penetrantes, forman varios volúmenes.

para que correspondiera precisamente a un músico francés la responsabilidad de acentuar un movimento bárbaro y destructor, por ser violentamente contrario a la ley estética que quiere que una obra de arte sea tanto más artística cuanto más acuse las cualidades propias del arte a que pertenece. Descabelladamente romántico, literato extraviado en el dominio de la música, su influencia sobre la evolución del arte — influencia que fué grande sin duda alguna — vale sobre todo por razones negativas.

Jean Marnold, crítico tan chauvinista como competente, juzga la obra de Berlioz así: (1) "Berlioz fué un hombre extraordinario bajo todo respecto y — hay que confesarlo — como músico a lo menos no fué un caso ordinario. Pero si en este carácter no pudo con frecuencia dar pruebas más que de las intenciones irrealizadas de la impotencia ejerció, sin embargo, la influencia fecunda del genio. Al apreciar su obra en conjunto ocurre preguntar por qué extraña fantasía se le ocurrió hacerse músico; más al considerar los efectos de su influencia se siente todo lo que hubiera perdido el arte *musical* si Berlioz no hubiera existido".

La obra entera de Berlioz es la exageración sistemática de una teoría falsa. Exageró hasta la exasperación, las tendencias manifestadas por el movimiento llamado *romántico;* transportó los procedimientos de la literatura a la música y quiso traducir por grupos de acordes, combinaciones de ritmos y sonidos, por el juego variado de la instrumentación todos los fenómenos de la vida del alma y hasta los fenómenos del mundo exterior.

Llevó a tales extremos la práctica de estos principios que por los abusos de los colores y de las descripciones materiales comprometió seriamente el éxito de una renovación del arte musical que habría podido ser más fecunda. Quizás su verdadera influencia deriva ante todo de sus exageraciones, porque aportó en las combinaciones de las

---

(1) En un notable estudio crítico *Héctor Berlioz, musicien,* cuya lectura recomiendo a los técnicos, aparecido en el *Mercure de France,* 15-I y 1º- II de 1905.

sonoridades, en la alternativa o unión de los timbres instrumentales, algunas importantes innovaciones que supieron aprovechar los compositores venidos después de él. Es, pues, el arte de la instrumentación, es decir, la parte exterior y más material de la música, la que más debe al autor de la *Sinfonía Fantástica.* (1).

Con todo, Berlioz en su misma *amusicalidad* (y quizás por ello mismo) es un tipo bien característico del espíritu musical francés.

Dice Marnold: "Podría conferirse a la monodia de Berlioz, por su precisión, un carácter bastante *nacional.* Su romanticismo es bien *francés,* si este adjetivo implica necesariamente, algo de Voltaire".

"Su inspiración no es nunca puramente lírica. Poco o mucho dramatiza siempre la expresión del *melos.* No can-

---

(1) La *Oxford History of Music,* vol. VI, estudia con detención algunas obras importantes de Berlioz, en el capítulo de la música sobre programas, dedicado conjuntamente a Berlioz y a Liszt. A propósito de las obras de Berlioz dice: "Berlioz que pretendió "haber tomado la música donde Beethoven la dejó", merece respeto por el poder y la persistencia de sus esfuerzos. Sobre su originalidad no puede haber disputa. Su designio fué siempre elevado, su ambición ilimitada. Pero que consiguiera expresar todo lo que él se propuso expresar, como Beethoven casi invariablemente lo consiguió, es ya otro asunto. Nadie, sin embargo, puede ponerlo en el mismo nivel que Beethoven, ni siquiera podría afirmar que continuó el esfuerzo de Beethoven, tomando al arte donde el gran músico lo dejó. El caso de Berlioz envuelve los siguientes problemas: ¿Sus concepciones están en armonía con las condiciones del arte musical? ¿Sus métodos de composición hacen justicia a su concepción? ¿Es convincente su estilo?. Y las respuestas, sobre todo si son negativas, pueden darse con la confianza de una aceptación general. Toda la principal cuestión gira sobre la naturaleza de sus propias limitaciones. Era un hombre de temperamento excitable y viva imaginación, un gran maestro de los efectos instrumentales, muy inclinado al uso del color y del ritmo, un melodista de muy limitado poder y alcance inventivo, un pobre armonista y paralelamente un contrapuntista casi rudimentario. Su instinto de la forma y de las justas proporciones era también defectuoso, como lo era por exageración su juicio crítico" *The romantic Period* by Edw. Dannreuther.

ta para sí; habla ante un auditorio y a él se dirije; declama, persuade, subyuga." (1).

Las maneras y los defectos de Berlioz hallaron imitadores ardientes que no merecieron conquistar la notoriedad de este curioso innovador. J. M. Josse, L. Lacombe, y Donay fueron conocidos de sus generaciones y por los miembros del Instituto. La misma gloria de Berlioz fué

---

(1) En otra parte de su interesante escrito, que de buena gana si no fuera tan largo traduciría aquí íntegramente, Mainold dice: "Berlioz era, ante todo, esclavo de sus programas. Sus peripecias le dictan el encadenamiento de sus inspiraciones independientes. Cuando la intriga está redactada con prolijidad y precisión suficientes, la traduce en una especie de pantomima sonora, cuya fidelidad servil es perfectamente indiferente a todo desenvolvimiento "musical". Sin conocer el texto correspondiente del pequeño prólogo cantado, es imposible comprender musicalmente el *scherzo de la Reina Mab,* y seguir el hilo de sus ideas más allá del *trío* central, a lo menos. La "escena de amor" que precede es una sucesión de "cuadros vivos". (Este *scherzo* hace parte de la sinfonía dramática para *Romeo y Julieta*). Se contempla primero la noche estrellada en que "Romeo suspira"; después se ve a éste "franquear los muros del jardín". Se le contempla en seguida, trepando *animato* en dobles corcheas al balcón de Julieta casi desvanecida. Se entabla en el acto un diálogo mimado; oboes y flautas hablan por Julieta, y expresan su turbación y su alegría; el violoncello apasionado suplica, dice sus juramentos de amor. Se asiste luego a los transportes de los dos enamorados; después de la fiebre el abrazo, su éxtasis aniquilador, sus caricias desesperadas, sus confidencias, sus temores y sus esperanzas, por último sus adioses. Este trozo, en el que Berlioz ha repartido lo mejor de su arte y de su inspiración, está musicalmente constituído, desde su principio al fin, por una serie de "compartimentos" yuxtapuestos sin otro lazo de unión que el de la acción descripta. El único factor de unidad es el retorno intermitente de la melodía amorosa, y los pasos de transición se intercalan, insolidarios y distintos, como piezas unidas en una obra de marquetería".

Análisis idénticos, con conclusiones idénticas, se podrían hacer con todas las demás obras musicales importantes de Héctor Berlioz.

Sobre Berlioz puede consultarse Ad. Jullien: *Héctor Berlioz* (1882), Ernst: *L'oeuvre dramatique de Héctor Berlioz* (1884) y los volúmenes que últimamente le ha dedicado el crítico francés A. Boschot, muy interesantes desde el punto de vista biográfico.

póstuma. Mientras en Alemania y en Rusia, gracias a la propaganda activa de Liszt, sus obras eran muy apreciadas, en su patria se le combatió con una indiferencia que halló su contragolpe en las iras exasperadas y en las paradojas insolentes de Berlioz crítico.

El compositor que más aprovechó los detalles y procedimientos *literarios* de la orquesta de Berlioz fué su compatriota y contemporáneo Feliciano David, a quien cupo el honor de haber sido el primero en expresar en música un aspecto muy delicado de la poesía moderna, y de haber importado a su país la expresión extraña de los cantos árabes traducidos por los procedimientos ingeniosos del arte europeo, mérito desde luego de orden secundario en la producción artística.

Las literaturas romántica y naturalista, — Hugo, Dumas, Gautier, los Goncourt, Balzac, Flaubert, — de acuerdo natural con las tendencias íntimas del espíritu público, fueron completamente refractarias a la música. De 1840 a 1870 Francia fué más infecunda que nunca en el campo de la vida musical. Diríase que después de 1870 los dolores y la vergüenza de la derrota nacional, hubieran despertado en el alma francesa ocultas cualidades meditativas que dieron, al parecer, un vigoroso impulso al arte sinfónico en Francia. Con la victoria tiránica de las armas, Alemania impuso también a Francia el gusto de un arte que es más bien extraño a su genio. A lo menos el público pareció responder a los esfuerzos de los fundadores de la Sociedad Nacional (1871) (1).

---

(1) Tengo que hablar ahora del valor de los compositores de la actualidad y de la significación de los movimientos nacionalistas que han suscitado músicos cuyas obras despertaron la pasión de Europa y han apasionado a la crítica de todas partes del mundo. He de moverme aquí con más cuidado para evitar en honor de la sana crítica los errores en que podrían hacerme caer mis inclinaciones y gustos personales. Como parte de los compositores de que me voy a ocupar, viven aún en pleno goce de sus facultades, para dar a mis informaciones más imparcialidad citaré constantemente los juicios que sus obras más significativas merecieron a los más eminentes representantes de la crítica francesa.

La prosperidad de los conciertos Colonne y la fundación posterior de los conciertos Lamoureux popularizaron en París la inmensa obra de Ricardo Wágner. Ricardo Wágner y César Franck han sido, casi exclusivamente, los maestros de los actuales compositores franceses. Los discípulos directos de César Franck fundaron al Sociedad Nacional de Música, asociación que se dió por divisa *Ars Gallica* y que se propuso, consecuentemente, sostener y popularizar a los jóvenes compositores franceses. Desde el primer concierto, dado el 25 de noviembre de 1871, hizo conocer obras del mencionado Franck, de Saint-Saëns, Vincent D'Indy, Chabrier, Lalo, Bruneau, Charpentier, Chausson, Débussy, Lekeu, Magnard, Ravel y otros, en su mayor parte discípulos de Franck.

César Franck (1822-1890) fué un músico belga radicado en París. Su destino se asemeja un poco al destino de Paul Verlaine en la literatura, si bien fueron naturalezas de artistas absolutamente diferentes. Ambos fueron proclamados por sus admiradores y discípulos, sin que ellos lo buscaran ni lo esperaran, jefes de bandos artísticos y colocados a la cabeza de los movimientos de reacción contra el arte extranjero y tradicional.

Cuentan sus biógrafos que Verlaine acogía con excepticismo y desconfianza a quienes le proclamaban príncipe de la poesía simbolista. ¿Qué hubiera dicho Franck, que veneraba el arte clásico y cuya alma era de una dulzura y de una modestia evangélicas, si hubiera sospechado que su nombre serviría de bandera de reacción contra las tendencias de la música alemana?

Así como Verlaine escribió con la infalibilidad semiconsciente del genio, algunas piezas de poesías perfectas, del mismo modo César Franck, siguiendo las imperiosas exigencias de su naturaleza, compuso algunas obras musicales—la *Sonata de piano*, la *Sinfonía en re*—que pueden resistir sin menoscabo la comparación con las mejores obras clásicas. La personalidad moral de Franck es demasiado austera para que su música pueda atraer con una muy humana y profunda simpatía. Pero si no se vibra siempre al unísono de las inspiraciones de su alma

religiosa y esencialmente mística, si en sus mejores obras son muy visibles ciertas influencias, las de Liszt y de Wagner sobre todo, Franck se impone con la originalidad y la fuerza incontrastables del genio. No hay entre este músico y los actuales que se llaman continuadores de su obra una relación estrecha, vital, fácil de comprobar, porque no ha de considerarse así la simple relación entre maestro y escolar. Se dirá que ahí está el genio para que, como aconsejaba Emerson, las jóvenes generaciones sigan su ejemplo o la dirección que él indica. Pero el mejor maestro es aquel que nos ayuda a encontrar nuestro propio fondo, nuestra personalidad virtual.

Los movimientos artísticos se justifican por las obras y no por principios. Las teorías y las estéticas han vivido siempre por las obras que explicaban. Para un Zola, por ejemplo, o para un Wagner, ejemplo más pertinente, las teorías fueron armas de batalla de que se sirvieron para imponer a un público indiferente una obra que el tiempo ha tenido que declarar imperecedera. En los tiempos que corren los términos se han invertido y las obras de arte tienen el valor prestado por las teorías. Los artistas, pintores, músicos y literatos, más ingeniosos que inspirados, han aprendido de Mefistófeles que los hombres cuando oyen palabras creen forzoso que han de contener algo y con una hábil teoría mantienen en pie durante largo trecho organismos artísticos sin coherencia alguna, monstruosamente gibosos, contrahechos, faltos de vida, de aliento artificial, que abandonados a sus propias energías se darían de bruces bajo el peso de su latosa pesadumbre.

Ha sucedido así que pálidos, amortiguados reflejos de los ciriales de humildes capillas artísticas, o que ciertos fuegos de pirotecnia musical o literaria fueron tomados por el mismo resplandor de Apolo, por la luz suprema del faro de todo progreso en la vida del arte y de la más alta cultura del espíritu. Afortunadamente engañan tan sólo el tiempo que dura su luz artificial, "que como la de las luciérnagas, ni alumbra ni da calor". Recordemos de paso las graciosas aventuras ya lejanas del simbolismo literario (el simbolismo musical es muy posterior), movi-

miento o, mejor dicho, agitación de los espíritus que se siguió con la espectativa que merecieron las luchas de clásicos y románticos, de románticos y naturalistas y que no dejó tras de su ensordecedora garrulería una sola obra significativa, si es que ha formado alguna personalidad interesante.

Casi al día siguiente de la fundación de la Sociedad Nacional algunos de los músicos franceses crearon un cenáculo y abrieron una escuela de música, la *Schola Cantorum*, que se opuso a la enseñanza oficial del Conservatorio. Se proclamaron a sí mismos, ingenuamente, únicos representantes del genio francés; lanzaron en nombre del inocente Franck excomuniones a los cuatro vientos, sacudidos, al solo recuerdo de los músicos italianos y alemanes contra los que se han armado en santa cruzada, por furores divinos y ascos sagrados.

Más no basta proclamarse a sí mismo autor de genio para serlo. El despreciable público, al que se apela siempre en último término, demanda algo más que hermosas y valientes actitudes, las obras que satisfagan su sed de belleza. Las obras de los nuevos músicos franceses dejan absolutamente indiferente al público, ni le exasperan ni le conmueven.

¿No es la función eterna del arte reunir la muchedumbre en comunión ante la misteriosa belleza? La muchedumbre anónima es siempre clara de entendimiento y de corazón sencillo. De ella nace toda belleza, ella dispensa la belleza durable, fecunda, universal. No quiero decir que toda obra amada por la muchedumbre sea necesariamente una obra de arte. Si la muchedumbre tiene gustos groseros, si se complace por lo general en las obras que halagan sus instintos inferiores, también ha tenido siempre un movimiento de simpatía para las obras que hablaron a su alma con el lenguaje inefable de la belleza ideal. En esa muchedumbre anónima, tan calumniada siempre por los críticos de largas pretensiones y cortos alcances, en esa muchedumbre en la que cuentas tú, amable lector, como el que estas líneas escribe, encontraron siempre un eco de simpatía y en ella reclutaron sus primeros amigos

los Monteverdi, Gluck, Beethoven, Wagner, Débussy, todos los artistas negados y combatidos en la primera hora de su carrera. Es forzoso que toda teoría nueva encuentre sólo apoyo en un principio, como dice Carlyle, en una minoría de uno, minoría que ha de ser un héroe para lograr con su esfuerzo imponer la teoría nueva contra la indiferencia que la circunda; pero no es menos cierto que los grandes artistas proceden en la creación de la obra inmortal como procede la naturaleza en sus obras. La actitud artística superior, la verdadera, se apoya siempre en las obras del presente y en la realidad, para remontarse luego hacia las entrevistas regiones de la belleza nueva; por que no hay revolución durable, en el orden artístico y moral como en el orden material, si ella no se apoya en algún resto del pasado. Es la enseñanza que se deduce de todas las revoluciones sociales y artísticas, y las palabras de Zaratustra: "Yo soy de hoy y de antes, pero hay algo en mí que es de mañana, de pasado mañana y del porvenir", podrían repetirlas todos los grandes creadores.

Los músicos modernistas franceses viven completamente aislados sin gozar de la comunidad fecunda que debe establecerse entre el artista y el público (1); le huyen, desprecian al público a pesar de escribir para él, pero por fortuna el público tampoco se ocupa de ellos. Afirman que la actividad artística es un don de escogidos, de inteligentes privilegiados, que está sujeta a una especie de credo pitagórico de cuyos beneficios son llamados a gustar los iniciados solos. Tales artistas se creen siempre incomprendidos, pretenden aislarse en la justicia del mañana, sin sospechar que los laureles de la verdadera gloria nacen y se fecundan con la sangre vertida en las batallas contra las deformidades e ignorancias del presente.

Los compositores franceses de la actualidad olvidan la eterna verdad del precepto horaciano:

(1) De todos, Gustavo Charpentier es el único que escapa a esta observación.

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto,

que las obras del espíritu no deben ser sólo artísticas según estos o aquellos principios, sino que han de gustar al público a que están destinadas, sin cuya sanción no hay belleza posible. Así lo comprende el instinto de los verdaderos artistas que en todo tiempo han buscado con obstinación el sufragio de sus contemporáneos, sin el cual toda otra clase de triunfos nunca les ha parecido suficiente. Bizet murió de pena ante la incomprensión general en que cayó su ópera *Carmen*, sin consolarse pensando que aquella frialdad de sus contemporáneos era la acogida fatal que merecen siempre las concepciones vigorosas que acusan una personalidad original y libre. Wagner despreciaba profundamente el juicio de los entendidos; pero hubiera abrazado, llorando de alegría, a un ignorante a quien hubiera visto realmente emocionado con su música.

El eminente escritor y crítico Romain Rolland juzga en sus *Musiciens d'aujourd'hui* el grupo de los franckistas, que en pocos años llegó a reinar en el seno de la Sociedad Nacional de Música: "Desde hace treinta años la Sociedad Nacional es un cenáculo en que se ha formado un arte de cenáculo y una opinión de cenáculo, del que han salido algunas de las obras más profundas y más poéticas de la música francesa, como la música de cámara de Débussy; pero la atmósfera en este cenáculo se hace cada día más irrespirable. Esto es un peligro. Es de temer que este arte y este pensamiento queden absorvidos definitivamente por las sutilidades de los decadentes o el pedantismo escolástico, peligros de todos los cenáculos".

Emilio Baumann en su interesante libro *Les Grandes Formes de la Musique* escribe: "La exaltación wagneriana ha dado en Francia sus resultados. Los músicos franceses son los que se han sentido más conmovidos con Wagner. En muchos encontró el estado mental que preparara en parte César Franck y en que flotaron hace quince años los poetas simbolistas: una necesidad de indefinido, de profundidad, de intensidad compleja; el ímpetu hacia los extremos, el horror de los yugos tradicionales. Parece

por esto que debieron marchar hacia la pura música instrumental. En cambio se siguió a Wagner en lo que tiene de más incompatibles con las tendencias francesas... La leyenda, lo irreal trágico, la hipérbole de las pasiones, la melopea pura, las orquestaciones desbordantes, la unidad compacta. Estos sinfonistas han olvidado, abandonado, la ordenación de los grupos instrumentales para combinar mezclas, claro-obscuros indistintos. El simbolismo de los poemas sinfónicos ha decaído en la charada; han pretendido introducir en el drama lírico filosofías confusas y cosmogónicas; los coros y los violoncelos se han puesto a predicar y en cada papel el inevitable "motivo conductor" se ha plantado como el confidente de las viejas tragedias, con la ilusión de realizar entre el drama y la música una penetración total". (1).

Nadie se atreve ya a discutir las bellezas ni los principios del arte de Ricardo Wagner a cuyo mágico encanto muy pocos se resisten. Los compositores de todas las nacionalidades escriben hoy en estilo wagneriano, como antiguamente se escribía en el estilo de la ópera italiana. Pero lo que da mucho que pensar es que la música francesa resulta la más directamente influenciada por la obra melodramática de Ricardo Wagner. Los compositores franceses, con excepción de Claude Débussy que ha hecho retroceder a la composición dramática casi dos siglos, han sido de una insuperable impotencia para crearse una lengua independiente y personal. Sin el genio necesario ninguno de ellos para crear una nueva forma lírica, escogieron entre los estilos existentes aquel que les resultaba más interesante, más audaz y no el que se amoldara mejor a las tendencias de la raza. Pero esta elección deliberada de un estilo tenía que terminar en una relación de absoluta dependencia, cuando no en un simple

---

(1) Todo el estado mayor de la crítica francesa reconoce la filiación directamenta wagneriana, tanto en lo que respecta a su concepción de conjunto como por sus fórmulas armónicas y procedimientos de estilo, de las obras más características de la joven escuela francesa: *Sigudr* de Reyer, *Gwensoline* de Chabrier, *L'Etranger, Fervaal* y *Le Chant de la Cloche* de Vincent D'Indy.

calco de los clisés del estilo wagneriano. ¿Cómo no piensan que lo que sirvió a Wagner, lo qué fué su lengua a modo particular de expresarse tenía que estar íntima e indisolublemente ligado con él? El "sistema" de Wagner no es una simple combinación de retórica creada por deducción, inducción o cualquiera otro método lógico, arbitrario y presuntuoso. Lejos de eso, es el esqueleto de su lengua, de su estilo, de su modo particular de expresarse que es intrasmisible. Si los músicos franceses—el grupo franckista—tenían algo que decir a su público, se expresarían con sinceridad, con sencillez, con la lengua simple que se amoldara expontáneamente a la naturaleza de sus ideas y a la profundidad de sus sentimientos. Toda lengua expontánea es siempre clara, y si el arte de Wagner resulta complicado es porque Wagner era un alma compleja. Pero en su misma complicación el arte de Wagner es claro en sus verdaderas y fundamentales intenciones. El verdadero artista no se preocupa nunca del estilo de sus obras si no es "a posteriori", porque el estilo no es una fórmula, es algo fisiológico que nace de manera inherente con la obra, en su aspecto general.

El wagnerismo no ha influído tan sólo en la vida del drama lírico francés. El poema sinfónico francés deriva de una mala interpretación de las teorías del maestro de Bayreuth sobre las concordancias de las palabras y los sonidos, sobre el misterioso paralelismo de la inspiración poética y la inspiración musical.

Maurice Kufferath en su libro sobre *Tristán e Isco* escribe: "De la mala interpretación de las ideas estéticas de Wagner derivan estos pueriles efectos de imitación que se hallan en tantas composiciones actuales, particularmente de los jóvenes compositores franceses que se ingenian por artificios de instrumentación, en traducir músicalmente todo lo que *dicen* las palabras. En verdad, en ciertas ocasiones se pueden producir sorprendentes efectos por medio de artificios de esa especie; pero reducir toda la función de la música a ser de tal modo la sirviente de las palabras es desconocer a la vez su poder expresivo y trasgredir con su ley estética natural. Obras tales como

El Cazador Maldito de César Franck, la *Rueca de Onfalia, Juventud de Hércules* de Saint Saëns y la *Trilogía de Wallenstein* de D'Indy, entre tantas obras de igual género, pueden interesarnos por la ingeniosidad de los detalles, el espíritu de las aplicaciones musicales. Su punto de partida está fuera del arte de los sonidos: en la literatura".

La escuela franckista, o mejor dicho el grupo de músicos de la *Schola Cantorum* está formado, según los críticos franceses, por algunos músicos de positivo talento que bajo la sugestión del clasicismo de Bach, de las obras de Franck y del polifonismo filosófico de Ricardo Wagner, han perdido sus cualidades francesas al ponerse a escribir obras contrarias por sus tendencias a las aspiraciones fundamentales de la raza. Es la caída inevitable de los artistas que han querido imitar la belleza ajena, igualarla, olvidando que el principio esencial de las actividades artísticas, lo único divino como decía Goethe, es la personalidad.

Basta para comprobar los defectos de esta música escrita con la frialdad del cálculo, leer al piano cualquier obra de Vincent d'Indy, que es el maestro eminente del grupo. Su defecto esencial es la falta absoluta de expontaneidad, de naturalidad. Es demasiado rebuscada, calculada, lo que produce siempre en el arte deplorables efectos. Esta impresión general deriva sobre todo del recargo, inmotivado casi siempre, de sus alteraciones, de sus retardos, de sus caprichosas apoyaturas armónicas y de su sistemático deseo de evitar las resoluciones naturales. En lugar de concebir la música como una lengua natural del alma hacen de ella un juego de paciencia, confunden su objeto con el de la pintura y la reducen en general a una ciencia seca y endiablada, a ejercicios de alto funambulismo sonoro. ¿Qué extraño es que estas obras oscuras y alambicadas dispersen y confundan a la muchedumbre?

Ante cada nueva producción de Vincent d'Indy los críticos que le son más favorables esquivan el cumplimiento estricto de sus deberes con las fórmulas de una obsequio-

sa cortesía. Henry de Curzon, Jean Marnold, Emile Villermoz, Camille Mauclair, Romain Rolland, Raymond Boiyer, Maurice Kufferath, en vez de darnos su opinión franca y decidida sobre la Segunda Sinfonía, el segundo cuarteto, la Sonata para piano y violín, el poema *Día de verano sobre la montaña*, nos hablan del carácter afable de este fino aristócrata, de su conciencia escrupulosa, de la sinceridad de su fe católica (1), y de sus vastos conocimientos musicales. ¿Estas cualidades personales pueden interesar muy vivamente a la crítica musical? Me parece que no, y creo que al lado de cualidades tan meritorias en otro orden de consideraciones, vale mucho más un poco de inspiración clara y simple, que sirva de consuelo a un auditor sediento de belleza, la *Canción de la tarde* de Schumann para no pedir más.

Al lado de esta escuela que pretende continuar la gran tradición conservadora y clásica, pero que se distingue por un culto exagerado de las complegidades de estructura y gran inclinación hacia lo que puede llamarse la "expresión filosófica musical", existen otros músicos independientes que han revelado cualidades brillantes en la composición sinfónica, en el drama musical y en el cuadro pintoresco: Alfred Bruneau y Gustave Charpentier, dos talentos eminentemente franceses.

Otra tendencia importante representada por individuos y no por grupos, es la que se comprende con la palabra "debussismo". Tiene una concepción de la música independiente de toda intervención del pensamiento, precisamente lo contrario de lo que buscan los compositores de la

(1) Que le ha inspirado sus más estupendas opiniones sobre la evolución del arte. Léase su interesante *Cours de Composition* donde el maestro confunde la ciencia musical con la especulación metafísica, donde mezcla los juicios más arbitrarios sobre la importancia de los grandes artistas del Renacimiento y de la Edad Moderna con disertaciones sobre la Fe, la Esperanza y la Caridad en música, u otras sobre las siete facultades del alma que intervienen en la creación artística, de todo lo cual es difícil hablar con seriedad, sin pecar de irreverencia hacia tan ilustre músico.

Schola Cantorum. El debussismo preconiza el abandono completo de las preocupaciones clásicas de tonalidad y de forma y practica la más anárquica libertad en los procedimientos sonoros. Más que en el arte de Berlioz, en el debussismo se admite todo lo que produce efecto; los efectos justifican los medios. Es la aplicación del puro impresionismo musical, al que serían absolutamente inaplicables las teorías estéticas de Jules Combarieu, por cuanto los músicos de esta tendencia creen que la obra de arte no es pensamiento, ni puede ser regida por el pensamiento, no siendo más que una sucesión de sensaciones y evocaciones de los misterios de la naturaleza y del "más allá".

Con estos músicos caemos en el preciosismo, en el arte refinado, personalista, curioso, quintesenciado, que escapa a todo juicio científico y a toda crítica severa por cuanto se coloca expontáneamente fuera de las leyes de la lógica formal y de la razón expresiva.

No sólo se puede, sino que se debe oponer a este conjunto de músicos pedantes, hijos naturales de Wagner, los nombres gloriosos de aquellos que representan en nuestra época las virtudes preciosas y eternas de claridad lógica y de elegancia expresivas del genio francés. Son ellos Charles Gounod, Georges Bizet, Jules Massenet y Camille Saint-Saëns. Camille Saint-Saens es sin duda el más eminente de los cuatro.

Charles Gounod (1818-1893), fué un escritor de música religiosa y operática eminentemente lírico y francés por la delicadeza de su instrumentación y la fineza de sus ideas melódicas, por su sentido de la forma y de la euritmía. Quizás sus primeros estudios teológicos influyeron mucho, no tan sólo sobre el desenvolvimiento de su cultura intelectual, sino también sobre la naturaleza de su inspiración, casi siempre impregnada de una gracia contenida, poco expansiva pero muy elegante, y por cierta unción y recogimiento que da a sus melodías un carácter ligeramente melancólico, lo que explica de paso los relativos fracasos que tuvo al abordar el género de la ópera-cómi-

ca (1). La expresión más perfecta de su genio está contenida en el *Fausto* (París, 1859), una de las obras maestras de la escuela eminentemente francesa, y cuyo fulgurante éxito no fué igualado por ninguna otra obra del autor, entre las cuales las principales son *Reine de Saba* (1862) sobre libreto de Gérard de Nerval, *Mireille* (1864) sobre el poema de F. Mistral (2), la encantadora y delicadísima partitura en cuatro actos sobre *Romeo y Julieta*, que contiene páginas, como el prólogo del tercer acto, el canto de la Reina Mab, el valse, que cuentan entre las más inspiradas de la música francesa contemporánea, *Cinq Mars* (1877) y *Polyeucte* (1878) que nada agregaron a la fama del autor de *Fausto*. Gounod escribió también mucha música religiosa, sobre todo oratorios, y además cantatas, sinfonías, y varia música vocal e instrumental. El misticismo religioso, que corre aunque secretamente en la inspiración de las obras de su madurez, se acusó más agudamente en las obras sagradas de sus últimos años, y a decir verdad su ideal constante fué un género dramático-religioso, en que se mezclaron cierta elevación de ideas y cierta aspiración ultraterrena con los goces moderados y las bellezas discretas de la vida, tal como este ideal puede apreciarse manifestado en su mejor obra, que es la partitura del *Fausto*.

Un temperamento por completo diverso al de Gounod, aunque también eminentemente francés, fué Jorge Bizet (1838 - 1875) (3), cuya prematura muerte privó tal vez a la historia de la música francesa, de algunas obras maestras.

Bizet, a quien las paradojas de Nietzsche han querido

---

(1) Su obra principal en el género es *Le Médecin malgré lui* (1858), de delicada música, pero exenta de todo carácter cómico o alegre.

Sobre Gounod puede consultarse el estudio de René de Recy, publicado en la *Revue Blanche* (1887). Gounod dejó, entre otros escritos literarios, una autobiografía.

(2) El aire *Mon cœur* de esta ópera es considerado por el articulista del *Diccionario* de Grove como uno de los aires más notables de los tiempos modernos.

(3) Puede leerse Ch. Pigot: *Bizet et son œuvre*. (1886).

dar una importancia exagerada, fué sin duda alguna un compositor eminentemente original, cuyas obras revelan las cualidades dramáticas y realistas propias del carácter francés. En la música incidental para *La Arlesiana* de Daudet (1872), como en su obra maestra, *Carmen* (1875), y en sus primeras obras *Les Pêcheurs de Perles* (1863) y *La Jolie Fille de Perth* (1867), manifestó, sin duda, evidentes veleidades por lo que se ha llamado el color local, es decir, por dar impresiones de ambientes ya sea por medio de la imitación de ritmos e intervalos de la música oriental y española, ya por la manera realista de tratar los caracteres dramáticos y las escenas. Pero no creo que en esta preocupación de color local radique el principal mérito de este vigoroso compositor dramático, temperamento verdaderamente *mediterráneo,* en el sentido que Nietzsche daba a esta palabra, y que tal como se manifiesta en *Carmen* une a preciosas cualidades francesas de orden y proporción en el estilo, una pasión fogosa, triste, y realmente italiana, un don trágico muy profundo (recuérdese todo el extraordinario dúo final de la obra) y una variedad de colores propia de los artistas españoles. Por estas principales cualidades puede considerarse *Carmen* junto con *Boris Godunoff* de Mussorgsky, como uno de los monumentos más notables del teatro realista de ópera en el siglo XIX.

De mucha menor importancia y de escaso interés son las obras teatrales y religiosas del popular autor de *Manón* (1885) y *Werther* (1892), fecundísimo escritor de óperas y óperas-cómicas, que escribió fácil y elegantemente con el sólo objeto de satisfacer los gustos de la burguesía y de la aristocracia parisienses a quienes tan sólo tenía en cuenta. El éxito constante de Jules Massenet debe explicarse en gran parte por razones de orden social, que nada tienen que ver con el arte, de cuyos dominios estuvo casi siempre apartada su superficial versatilidad que tanto encantó a las damas de su tiempo. No tuvo en mira ideal alguno, sino fué el éxito inmediato, en lo que se aproximaba a los compositores italianos contemporáneos.

. . . .

Por lo tanto, no siguió normas estéticas ni cánones preestablecidos.

Muy otro hombre y artista bien diferente fué Camille Saint-Saëns (nacido en París en 1835) (1). Las generaciones nuevas han olvidado un poco el nombre de este músico ilustre, en cuyas innumerables obras los artistas franceses contemporáneos podrían encontrar graves ejemplos y serios motivos de meditación. En los últimos años ha sido tratado con alguna dureza por todos aquellos musicógrafos que a la aparición de *Pelleas et Melisande* de Débussy, creyeron que el mundo iba a entrar en convulsiones.

Los mismos escritores se atrevieron a clasificar a Wagner entre las cosas del tiempo viejo, y llegaron a condenar la obra de Beethoven como un arte de una sensibilidad desprovista de toda actualidad, como si a Beethoven pudiérasele medir con las medidas estrechas de cualquiera "actualidad" y no sobrepusiera, por la profundidad y universalidad de su genio, a todas las actualidades y a todos los tiempos! Saint-Saëns ha sido, pues, condenado en muy excelsa y honrosa compañía; pero estas injusticias absolutamente en nada pueden menoscabar la gloria de este nombre ilustre del arte fundamentalmente francés.

A pesar de esta animosidad, la verdad se abrió paso, como siempre, entre las inconfesables intenciones de aquella garruleria crítica y más sofística.

Con motivo del jubileo artístico de Saint-Saëns, Pierre Lalo, en su folletín musical, de *Le Temps*, de París (29 de

(1) La obra de este músico es inmensa; escribió en todos los estilos y en todos los géneros. La obra escénica comprende: *Le Timbre d'argent* (1867), *La Princesse jaune* (1872), *Samson et Dalila* (1877), *Etienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phriné* (1893). Entre la obra instrumental hay que citar: la *Misa* para solos, coros, orquesta y órgano; *Oratorio de Noel,* la cantata *Les Noces de Promethée*, el poema bíblico *Le Deluge*, los poemas sinfónicos *Le Rouet d' Onphale, Danse Macabre* y *La Jeunesse d'Hercule,* las tres Sinfonías, sobre todo la tercera, en do menor, con órgano y piano a cuatro manos, etc. Sobre Saint Saëns consúltese el excelente libro de E. Baumann. *Les grandes formes de la Musique.* (1910).

octubre de 1907), escribía: "Hay que convenir que Saint-Saëns es uno de los más grandes artistas del tiempo presente. Más por profunda que sea mi admiración por él no amo por igual todo lo que ha hecho; ha escrito a veces obras que más le hubiera valido no publicar; presenta una mezcla de cualidades y defectos. La sensibilidad le falta con frecuencia y en su obra brillante y elegante la emoción es rara. Pero tiene un espíritu claro, preciso, vivo, ordenado. Sus ideas melódicas no son siempre muy personales ni muy significativas, y parece dar más valor a la manera cómo dice las cosas que a lo que dice. Expone sus ideas bastante indiferentes, las varía, las renueva con la más ingeniosa y fecunda habilidad; las matiza, las transfigura por una instrumentación de una riqueza admirable; las presta por el arte robusto y preciso de sus desenvolvimientos un alcance y un valor que no poseen en su propia substancia; a veces por la amplitud y la solidez de la forma alcanza la verdadera grandeza".

Diríase que Lalo, en vez de escribir particularmente del talento de Saint-Saëns, hubiérase propuesto hacer un análisis de las cualidades del genio francés como se revela en las obras de sus más grandes artistas.

Jean Marnold, en el *Mercure de France,* en la misma oportunidad, decía con mayor severidad: "En despecho de la innegable nobleza de la inspiración, este arte de Saint-Saëns suena a hueco, resulta ficticio. Es que el arte de Saint - Saëns, en el fondo, fué siempre intelec-
te de Saint - Saëns, en el fondo, fué siempre intelectual. El músico no ha agregado casi nada de sí mismo, con excepción de la verba espiritual, elegante, y a veces nerviosa de su "melos" en que se confina estrictamente el aporte de su sensibilidad. Su "clasicismo" subjetivo pide el resto a los demás. Se contentó con explotar, no sin cierta genialidad desenvuelta, los recursos de un pasado y también de un presente que él mismo contribuyó a divulgar entre nosotros. Pero hoy conocemos bastante a Bach, Mozart, Beethoven y Liszt, y poco nos cuesta encontrar los procedimientos correctamente amalgamados de sus gloriosos modelos. Para descubrir hoy en él otra cosa,

seríanos indispensable comprobarle el don de suplirlos, y que no encontráramos a cada paso en sus obras la síntesis retardada de un Bach, el "pathos" de un Wagner, el contrapunto infuso y las extravagancias de un Ricardo Strauss"...

Camille Saint-Saëns ha trabajado serenamente, con el pensamiento vuelto hacia la sana tradición y los grandes maestros que la ilustraron, en medio de su época decadente y desorientada. Insensible al simbolismo que invadía poco a poco todos los campos de la composición musical, cuando los músicos franceses, siguiendo las huellas de Wagner, se perdían en la selva de las leyendas y de las metafísicas, el cantor de *Samson y Dalila* se mantuvo fiel a la pura tradición clásica y, lo que es más importante, a las tradiciones del genio de su raza. Escribió su primera sinfonía a los diez y seis años de edad y, como decía Gounod en sus *Memorias*, hubiera podido escribir a voluntad una obra en el estilo de Rossini, de Verdi, de Schumann o de Wagner. En realidad, ha escrito en todos los estilos, en estilo griego, en el de los siglos XVI, XVII y XVIII y en todos los géneros: misas, cantantas, oratorios, óperas, óperas-cómicas, sinfonías, poemas sinfónicos, música para órgano, de cámara, *a capella;* pero a través de esa prodigiosa pluralidad de actividades, el músico que se retiró del seno de la Sociedad Nacional de Música cuando ésta abrió sus puertas a los músicos extranjeros, ha sabido mantenerse siempre fiel al genio de su patria. Fué un interesantísimo exponente del clásico espíritu francés, ante todo por esa facilidad para asimilarse las formas y el estilo del arte extranjero y adaptarlas a su pensamiento propio, fino, penetrante, elegante y siempre en armoniosa correspondencia con el objeto que se proponía.

En una obra tan enorme como la suya muchas deben ser las páginas de contextura débil e indignas de su pluma brillante. Pero la crítica no debe preocuparse principalmente de las debilidades o defectos de un artista, que son siempre fáciles de hallar. Lo que nos debe preocupar es la unidad de su personalidad y las cualidades por las que se distingue. En la abundante producción de Saint-

Saëns ninguna otra obra revela mejor esas cualidades y esa unidad de su talento que el oratorio escénico *Samson y Dalila*. Desde su original preludio hasta el himno tratado en canon esta prodigiosa partitura es un dechado de gracia expresiva, de ligera fantasía, de sencillez preciosa. No sabría decir qué es lo que admiro más en ella, si la peroración de Samson, el coro de bajos sin acompañamiento, el coro de las mujeres filisteas, el andante de Dalila, la exquisita danza de las sacerdotisas, el dúo de amor o el aire lamentativo de Samson.

Se requirirían quizás algunas facultades de profundidad emotiva para tratar el tema bíblico de Samson y Dalila; pero refiriéndonos tan sólo a la partitura, bien se puede decir que encierra y lleva a su más alta expresión algunas de las facultades armoniosas y esenciales del genio francés. Esta partitura podría hacer la gloria de cualquier músico; pertenece a la clase de obras que honran a la nación que las vió nacer.

Cuando los compositores contemporáneos se debatían entre los principios del wagnerismo triunfante, la partitura de *Samson y Dalila* vino muy oportunamente a probar que el valor de la inspiración sola puede sobreponerse a todo, aún dentro de los moldes viejos y de las formas caducas. Su regularidad rítmica y tonal, en sus formas esenciales y tradicionales, ha sido un elocuentísimo alegato de la superioridad de la obra expontánea sobre la obra voluntaria, de la sabiduría instintiva sobre el saber científico, de la inspiración sobre la ciencia. ¿Al lado de esta obra magnífica, tan estúpidamente menospreciada por los modernistas, que es lo que pueden presentar los músicos de la *Schola Cantorum?*

En *Samson y Dalila* creo haber dicho ya que Saint-Saëns se revela un admirable estilista francés, claro en la expresión de las ideas, conciso en el pensamiento, elegante en la forma, mucho más que en la alegre y encantadora overtura del *Timbre de plata*. Prefiero la sobriedad y la claridad de la instrumentación de *Samson y Dalila* a la escritura brillante del magnífico concierto en sol menor para piano y orquesta, a la escritura un

poco recargada de *El Diluvio*, de la Sinfonía con órgano o de *La Danza Macabra*.

El mayor elogio que se puede hacer al ilustre artista es llamarle el primer compositor francés del siglo. Es el mejor músico de Francia; pero al lado de Wagner o de Beethoven es un artista de segundo orden en la historia de la música moderna.

XVII (1)

Wagner fué una espléndida puesta de sol que se ha tomado por una aurora.

C. DEBUSSY.

Ricardo Wagner nació en Leipzig el 22 de mayo de 1813 y murió en Venecia el 13 de febrero de 1883. Sería supérfluo recordar, por demasiado sabidas, las aventuras de su azarosa existencia. Si en los días de su vejez no hubiese gozado del más completo de los triunfos, a ningún otro artista mejor que a Wagner podríasele aplicar la melancólica expresión de Heine: "fué un desgraciado porque fué un hombre de genio". Cincuenta y cinco años de luchas, sin tregua alguna, de protestas y batallas contra su tiempo, de vida difícil y errante, se vieron magníficamente compensados por la apoteosis que le rindieron los contemporáneos de sus últimos años.

Los comentarios que han provocado sus obras artísticas y teóricas, forman una enorme bibliografía universal, por su número comparable a las bibliografías de Goethe o de Shakespeare. Su sola lectura requiriría más de la vida de un hombre.

La personalidad de Ricardo Wagner ha tenido tan real y vasta influencia sobre las orientaciones del espíritu de

(1) A parte de las obras citadas en el texto y de los escritos del mismo Wagner, para escribir este capítulo me he servido de dos obras que he consultado constantemente, la de H. Lichtemberger, *R. W. poeta y pensador*, y las Conferencias de Guido Adler sobre R. W., dadas en la Universidad de Viena

su tiempo, que Nietzsche no exageraba al decir que debía considerarse a Wagner como una fuerza de la civilización europea. No debe sorprendernos, pues, que la crítica no haya situado todavía a esta figura en la posición definitiva que le corresponda en la historia del arte y de las ideas del pasado siglo. Cuarenta años, poco más o menos, contados desde el día de su muerte, es un lapso muy corto de tiempo para poder apreciar de modo verdaderamente objetivo, la importancia exacta de una labor artística que—estemos seguros—dejará sentir su influencia a través de todo el siglo XX. A esta distancia de cuarenta años de contacto con sus obras, la figura imponente de este artista causa todavía una influencia enorme y turbadora. Sin embargo, algo se ha apaciguado hoy el fanático entusiasmo que su personalidad provocó entre los más diversos círculos de gentes; tanto al menos para que se puedan aventurar las siguientes afirmaciones sin que parezcan inexactas o exageradas: que cualesquiera sean el valor artístico y emocional de las obras de Wagner (1), estas obras no salieron armadas de la cabeza y del corazón del autor, como Minerva de la de Júpiter; que por muchos lazos de origen, en que se confunden razones estéticas y técnicas, estas obras tienen echadas muy hondamente sus raíces en la cultura artística de su tiempo, en la historia de las artes, o, más exactamente, en las tradiciones de la ópera, a cuya historia particular pertenece el genio de Ricardo Wagner.

En la célebre carta a Federico Villot y en otros pasajes de sus numerosos escritos, Ricardo Wagner declaró que sus obras artísticas realizaban la síntesis de dos profundas aspiraciones del alma alemana. "La música es un lenguaje igualmente inteligible a todos los hombres", escribe en aquella carta. "Debe ser el conciliador supremo, el lenguaje soberano que resuelva las ideas en sentimientos

(1) Con la sola palabra *obras* me referiré siempre a sus dramas únicamente.

y ofrezca lo más íntimo de la intuición del artista; órgano de un alcance sin límites, sobre todo cuando la expresión plástica de la representación teatral le da la claridad que hasta hoy la pintura reclamaba como su exclusivo privilegio". Así, continúa razonando Wagner, la "obra de arte del futuro" abrazará en una síntesis maravillosa a todas las artes particulares: la poesía completará a la música, formulando las ideas con una precisión que las melodías más delicadas no podrían alcanzar; la música expresará los mil y mil matices de sentimiento y de emoción que la acción escénica y la palabra no conseguirían traducir; la orquesta no tendrá ya las funciones de la orquesta de la ópera italiana—especie de monstruosa guitarra para acompañar los aires—y será considerada como un personaje múltiple, semejante en sus funciones al coro de la tragedia antigua, presente durante toda la acción que traduce en vivas emociones, comentando, recordando o prediciendo los acontecimientos.

La poesía alemana, pasando sucesivamente por el genio de Klopstock, Lessing, Herder y Wieland, había alcanzado con las obras de Gœthe y de Schiller, los extremos límites de la expresión y desbordaba de los moldes fijos del verso y de la palabra. Lessing, Herder y otros artistas y escritores, como luego Gœthe, proclamaron la necesidad de crear una obra de arte en la que la poesía, la música, la acción y la pintura se resolvieran en un conjunto armonioso. La poesía alemana, escribió Schiller, se encamina hacia la música, sus tendencias panteístas y trascendentales la arrastran hacia el vago lirismo del arte sonoro.

La música, en cambio, había seguido una dirección opuesta, dice Ricardo Wagner. Desde Peri hasta Gluck, durante dos siglos, los compositores más geniales se esforzaron en resucitar la tragedia clásica. La "Novena Sinfonía", de Beethoven, afirma Wagner, es la prueba de que el genio de la música pura buscaba inconscientemente la ayuda de la palabra para hacer plenamente eficaz el poder apolónico que latía ya en su dinamismo.

Sólo en el arte melodramático, al decir de Wagner, po-

dían confundirse, resolverse, estas dos aspiraciones supremas de la actividad artística alemana, mejor dicho europea. Su drama venía a realizar este sueño de belleza, que durante dos siglos había sido solo una utopía. Wagner convirtió a los héroes germánicos de la mitología y de las leyendas, en heraldos de una filosofía difusa, si no absurda, que desde la libre afirmación de las energías espontáneas del ser humano, alcanza hasta la prédica del vegetalismo y del culto de las reliquias y de la Santa-Cruz; relevó sus discursos con los misteriosos acentos, la incisiva y nerviosa elocuencia de su música. Su arte presenta verdaderamente y hasta para los espíritus más escépticos, el sugestivo clarobscuro de una religión abstracta. Es que Wagner, artista alemán, no podía disasociar el arte de la especulación metafísica y de la religión. No todos los elementos de que se compone la inmensa obra espiritual de este genio extraordinario—ideas filosóficas, poesía dramática, música, pintura—resisten aisladamente desde el punto de vista del gran estilo un análisis demasiado implacable; pero en la ambición soberana y audaz de fundir todos esos elementos en un fin común, hay una grandeza que se impone irresistiblemente. Wagner partía del drama y quería concluir en la religión, en la política y en la moral. Por incompleta y frágil que haya resultado su síntesis de todas las instituciones humanas, no es menos cierto que ha removido profundamente los fundamentos mismos de la vida artística y filosófica de su tiempo y que agitó con más vigor que ningún otro contemporáneo los problemas esenciales de la estética, de la cultura y de las costumbres.

Lo principal para nosotros es que Wagner legó a la humanidad las obras artísticas más interesantes y más sugestivas de su época. Ha sido, seguramente, el músico teatral más admirable que haya existido, el único que ha sabido crear un arte a esta época en disolución, informe, mal segura sobre sus fundamentos, sin ingenuidad, demasiado consciente, violenta y cobarde. El arte wagneriano contiene los últimos magníficos resplandores del alma vieja y cansada de Europa. Técnicamente como fi-

losóficamente el arte de Wagner es el último término, el anillo final de una gran cadena de acontecimientos europeos, la herencia espiritual de lo que podemos llamar todavía el presente, puesta como un homenaje sobre el umbral de los tiempos nuevos.

Es absurdo sostener que el arte wagneriano es un mundo aparte, que en sí mismo halló su principio y su fin, como es una irremediable puerilidad afirmar que "del aborto de la antigua ópera italiana" nada podía derivarse por transformación o desenvolvimiento.

Wagner se propuso realizar la *unidad del drama*, que debiera ser, según su propio lenguaje, *la forma una de un contenido uno;* quiso crear esta unidad del drama, tomando como centro vital de la expresión dramática el verso cantado por el actor, del cual es ya como un presentimiento la melodía sin palabras de la orquesta que lo prepara, y del que deriva como un recuerdo la idea del motivo principal. La presencia y el movimiento visibles y permanentes del intérprete del verso cantado—el actor—constituyen el gesto dramático, que es traducido al oído por la orquesta, cuya función fundamental y más necesaria es ser el soporte armónico del verso cantado.

Esta obra, pues,—que Wagner llamaba "la obra de arte del porvenir"—debía reunir a todos los géneros artísticos en un solo conjunto armonioso. Wagner quería "emplear cada género aislado hasta el agotamiento, hasta el aniquilamiento, en favor del fin común a todos, que es la representación absoluta y directa de la perfecta naturaleza humana".

Wagner manifestó constantemente la creencia que sólo en esta obra común cada una de las artes particulares podía alcanzar su plena perfección, su desenvolvimiento absoluto. El drama era, pues, para él, el punto de perfección de todas las artes, puesto que sólo en el drama esas artes particulares pueden desarrollar el germen dramático que cada una encierra. Como consecuencia lógica de este postulado, hay que considerar el drama como la obra,

o forma, o manifestación más elevada del arte del porvenir. "Sobre la escena del arquitecto o del pintor—escribe el mismo Wagner—monta el artista ejecutante y emplea, para comunicarse con el público, todo el poder de sus facultades. Reune el actor en sí tres artes hermanas (música, danza y poesía), en una colaboración armoniosa en la cual cada una de ellas alcanza todo el desenvolvimiento de que es susceptible. En este conjunto cada una de las artes colabora y llega a ser y a hacer todo lo que ella quiere ser y hacer, de conformidad con los principios de su propia naturaleza".

He de discutir un poco más tarde la legitimidad de tales tendencias que sintetizan las aspiraciones más legítimas del *wagnerismo de Wagner* (1). Quiero solamente recordar aquí, contra la opinión generalmente admitida, que Wagner no se propuso nada nuevo. Durante los dos siglos anteriores, como ya se ha leído en otros capítulos de esta obra, grandes espíritus se habían propuesto realizar en la ópera las mismas ideas. La obra de esos artistas se diferencia de la obra de Wagner, principalmente en la importancia de los medios de expresión puestos al servicio del drama, tan enormemente acrecentados después de Beethoven en lo que respecta al arte de la música.

Basta recorrer la historia para reconocer con facilidad los ensayos reiterados de fusión de las artes, como así mismo la gradual, progresiva diferenciación de las artes particulares después de la creación de la ópera florentina hasta nuestros días. Lo que Gottsched, Wieland, Herder, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Beaumarchais, Batteaux, Algarotti, Arteaga y otros esperaban de la conjunción del arte poética y del arte musical,—escribe Adler—se realiza en la historia de la ópera de tiempo en tiempo y siempre bajo nuevas formas.

---

(1) Es bueno aprender a distinguir en el *wagnerismo* lo que pertenece a Wagner de lo que es invención de sus discípulos y comentaristas. El *wagnerismo* comprende un conjunto confuso y abigarrado de opiniones literarias sobre los problemas de la estética músico - teatral en el que es muy difícil encontrar puro el pensamiento de Ricardo Wagner.

Las obras de Monteverdi, modelos que más tarde Lully desenvolvió; las tentativas de Reinhard Keiser; las obras de Rameau y de Alejandro Scarlatti, escritas de acuerdo con el gusto de sus respectivos países; las producciones dramáticas de Gluck y de Mozart, para citar sólo a los más grandes; todo lo que la música y la poesía ofrecieron a los románticos alemanes desde el punto de vista de la materia y de la forma; todas esas producciones no son más que proyecciones emanadas de un único hogar generador: el drama musical del Renacimiento italiano.

Al día siguiente de reunirse en Florencia, en 1600, los artistas y gentileshombres florentinos que bajo las inspiraciones de Vicenzo Galileo se propusieron restituir la música teatral de los antiguos griegos, quedaron de hecho constituídos los dos partidos rivales cuyas luchas y vicisitudes llenan los tres siglos de la historia de la ópera.

Así nos muestra la historia, en consecuencia, que Peri, primer autor de dramas musicales, tuvo por rival a Caccini, brillante cantante, y que a través de toda la historia de la ópera, a cada autor de dramas musicales se opone siempre un compositor cantante: Puccini a Gluck, a Mozart, Rossini, Donizetti a Verdi.

Wagner es un miembro más en la serie de las manifestaciones personales que desarrollaron la primitiva creación dramática italiana; Wagner es quizás el más eminente representante de una de las tres corrientes históricas en que se dividió la formación del teatro cantado, el representante que llevó a su apogeo los defectos y los méritos de aquella particular tendencia.

Uno de los artistas de aquellos primeros tiempos, Marco da Gagliano, dijo: "Todo placer superior une la invención y la disposición buena del asunto, el pensamiento, el estilo, la dulzura de la rima, la concordancia de las voces y de los instrumentos, la elegancia del canto, la gracia de la danza y de los gestos; la pintura toma su parte en el arreglo de las perspectivas y lo mismo sucede con el arte del drapeado; de tal modo que la inteligencia y los sentidos más nobles quedan conmovidos de concierto por las artes más encantadoras".

Estas palabras del artista del Renacimiento constituyen, en síntesis, el amplio programa de Ricardo Wágner.

Wágner como Peri, Monteverdi, Cavalli, Gluck y Verdi, representa el principio de la emoción en música, contrario al principio de la forma; sacrifica la belleza artística a la verdad expresiva, las leyes formales a la libertad de la efusión sentimentl, lo que explica en parte, sea dicho de paso, el éxito enorme de sus obras, creciente a medida que los tiempos se hacen más inestéticos.

No puedo menos que citar aquí in - extenso la muy autorizada opinión de Nietzsche que, hablando precisamente de *Tristán e Iseo* en un libro que los wagnerianos han considerado como uno de los evangelios de su credo, señalaba precisamente el advenimiento de ese *stilo rappresentativo* como un síntoma de la descomposición de la música instrumental, del arte polifónico.

"Parece increíble que esta música — escribe Nietzsche — (la música de los creadores del drama lírico) — toda exteriorización, incapaz de recogimiento, haya podido ser aceptada y cultivada con afición y pasión, y en cierto modo como regeneración de toda verdadera música, por el arte de una época en la que acababa de resplandecer la santidad y la inefable sublimidad de la música de Palestrina. Por otra parte, ¿quién se atrevería a atribuir tan solo al epicureismo, ávido de goces, de la sociedad florentina de entonces y a la vanidad de sus cantantes dramáticos, la exclusiva responsabilidad de la voga de la ópera y de su repentina y frenética expansión?".

"El hecho de que al mismo tiempo y en el mismo pueblo que vió elevarse la bóveda ojival de las armonías de Palestrina — en cuya preparación trabajó toda la edad media cristiana — haya surgido este furor por un modo de expresión que sólo es musical a medias, es para mí un fenómeno que no puedo explicarme más que por la acción de una *tendencia extra-musical,* inherente a la naturaleza del recitativo".

"Para satisfacer al auditor que quiere percibir con claridad las palabras, el cantante habla más que canta y, por

medio de este semi-canto, subraya con más vigor la expresión patética del discurso. Gracias a este refuerzo del *phatos* se facilita la comprensión de la palabra, violentando al elemento que constituye la otra mitad de la música. El verdadero peligro que amenaza entonces al artista es acordar, equivocadamente, la preponderancia a la música, con lo que desaparece en seguida lo patético y la claridad del lenguaje; y sin embargo, se siente cada vez más inclinado a abandonar su voz al encadenamiento musical, haciéndola valer con *virtuosismo*. Acude entonces en su socorro el *poeta* que le proporciona las ocasiones de acentos líricos, de repeticiones de palabras, de frases, etc... que permiten al cantante detenerse en estas partes sobre el elemento musical, sin preocuparse ya de las palabras".

Nace, entonces, aquella tendencia de la ópera que acabamos de distinguir por la calificación de obras de *stilo molle e temperato*.

"Esta alternancia — continúa Nietzsche — de discursos apasionados, expresivos, aunque a medias cantados, que constituye la esencia del *stilo rappresentativo,* las bruscas fluctuaciones de este esfuerzo que tiende a obrar ya sobre la inteligencia y la imaginación, ya sobre el fondo oscuro de la sensibilidad musical del auditor, todo eso es algo tan absolutamente antinatural, tan profundamente opuesto tanto a las impulsiones artísticas dionisíacas como a las tendencias apolónica (1), que hay por fuerza que concluir que el recitativo ha encontrado su origen fuera de toda especie de instinto artístico".

"Es necesario, pues, definir el recitativo como una amalgama de las interpretaciones épica y lírica, y de ninguna manera como una combinación íntima y estable, im-

---

(1) La noción fundamental de *El Nacimiento de la tragedia,* la oposición en el fenómeno estético de dos momentos, el apolónico y el dionisíaco, trátese de la emoción artística creadora o contemplativa, es, sin duda, una idea de genio. El lector encontrará en mi libro *Ensayo sobre F. Nietzsche,* un largo capítulo dedicado a analizar tal idea, a analizar la estética del primer libro publicado por el autor de *Así hablaba Zaratustra.*

posible de realizar con ayuda de elementos tan totalmente disparatados; más bien, por el contrario, como una especie de mosaico, la aglutinación más superficial, como algo sin ejemplo en el dominio de la naturaleza y de la experiencia".

"Pero no era esa la opinión de los inventores del recitativo; por el contrario, se figuraban, y con ellos todos sus contemporáneos, haber encontrado en ese *Stilo rappresentativo* el secreto de la música griega y la explicación del ascendiente inaudito de un Orfeo, de un Anfión, hasta de la misma tragedia griega esquiliana. El nuevo estilo fué considerado como una resurrección de la música más poderosamente expresiva, la de los antiguos griegos..."

"...La ópera es la obra del hombre teórico — continúa Nietzsche — del amateur crítico y no del artista: uno de los fenómenos más extraños de la historia de todos los artes. Comprender ante todo las palabras fué la exigencia de auditores pertinentemente antimusicales; de manera que sólo se podía esperar un renacimiento del arte musical si se hubiera llegado a descubrir una especie de canto en el cual la palabra del texto ordenara a la polifonía, como el amo al esclavo; siendo las palabras superiores en el mismo grado a la armonía que las acompañaba, como el alma es más noble que el cuerpo. De acuerdo con la grosería ignorante y antimusical de estas teorías fué realizada, en los comienzos de la ópera, la asociación de la música, de la imagen y de la palabra; y según los preceptos de esta estética los poetas y los cantantes a la moda tentaron los primeros ensayos en los medios artistocráticos *dilettanti* de Florencia. El hombre artísticamente impotente se crea a sí mismo una forma adecuada justamente por el solo hecho que es el hombre antiartístico en sí. Como no duda de la profundidad dionisíaca de la música, metamorfosea para su propio uso el goce musical en comprensión racional de una retórica de la pasión hecha de sonidos y de palabras en el *stilo rappresentativo,* y un placer supremo en los artificios de los cantantes; como no puede elevarse hasta la *visión,* reclama la ayuda del maquinista y del decorador; como le es imposible conce-

bir la verdadera naturaleza del artista evoca ante sí *al hombre primitivo artístico* según su gusto, es decir, al hombre al cual la pasión incita a cantar y a hablar. Se imagina que es transportado a un tiempo en que la pasión basta para engendrar cantos y poemas, como si la pasión hubiera sido capaz alguna vez de crear algo artístico".

"El postulado de la ópera se basa sobre una concepción errónea de la naturaleza del arte, a saber sobre esta hipótesis idílica, que en realidad todo hombre dotado de sensibilidad es un artista. En esta acepción la ópera es la expresión del *dilettantismo* en el arte, la manifestación del *dilettantismo* que dicta sus leyes con la serenidad optimista del hombre teórico".

Sólo por una completa desviación del criterio artístico y del juicio crítico de los amigos de Ricardo Wagner, provocada por la propaganda tendenciosa de sus panegiristas y por las afirmaciones del mismo Wagner que presentaban las obras de éste como la negación de la ópera italiana; sólo por enceguecimiento sentimental y partidista pudieron pasar, sin ser notadas, las palabras que acabo de citar del panfleto ditirámbico de Federico Nietzsche. Porque esa *grosería ignorante* y antimusical de las teorías de los creadores del *Stilo rappresentativo* era, precisamente, el fondo último de toda la estética teórica del wagnerismo; porque Wagner había creído, como lo creyeron los inventores del recitativo, haber encontrado el secreto de la música antigua; cuando los más notables resultados de su producción de artista son, en último análisis, la continuación, la exageración de aquella *tendencia extra-artística* que había creado e inventado la ópera florentina.

He dicho ya que nada hay en el modo de composición dramática de Ricardo Wagner que no tenga sus antecedentes directos en la historia de la ópera o de la música pura.

Desde la orquesta invisible, como se empleaba ya en los orígenes de la ópera, y que a fines del sigle XVIII Grétry colocaba detrás de la escena, hasta el desarrollo del *leitmotiv* que se empleó antes que Wagner en la ópera y en la sinfonía, todas las aparentes reformas materia-

les del wagnerismo se encuentran más o menos sostenidas con genio por los artistas que le antecedieron en la historia de la música.

"Los efectos que el primer gran músico dramático, Monteverdi, halló empíricamente desenvolviendo los recursos de la música, empleando libremente la armonía y la cromática, rebuscando la sonoridad y los colores—escribe Adler—llegan con el dramaturgo Wagner, y después de dos siglos de progresos continuos, a su punto culminante. Hasta la overtura libre de los venecianos se une, saltando por sobre un siglo y medio de historia musical, con los preludios del drama wagneriano. Debemos, pues, designar a Wagner en la historia del arte como un representante del Renacimiento y sobre todo de su ópera".

Nada más falso que creer que Wagner se independizó de golpe de las rutinas del libreto el día que renegó de *Rienzi*, su ópera de juventud, para encaminarse en línea recta hacia la realización de su ideal.

En una carta a Héctor Berlioz, Wagner ha formulado, más claramente que en ningún otro de sus escritos, en qué consistía el ideal de su sueño de dramaturgo: "Me he preguntado con frecuencia cuáles debían ser las condiciones del arte para que pudiera inspirar al público un inviolable respeto y, a fin de no aventurarme demasiado en el examen de esta cuestión, busqué mi punto de partida en la Grecia antigua. Encontré en aquella antigüedad la obra artística por excelencia, el *drama,* en el que la idea, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y del modo más inteligible. Nos sorprendemos hoy con razón que treinta mil griegos hayan podido seguir con interés constante la representación de las tragedias de Esquilo; mas si buscamos el medio por el cual se obtenían tales resultados, vemos que es por la alianza de todas las artes que concurren a idéntico fin, es decir, a la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera. Esto me llevó a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí, y después de haber comprendido la relación que existe entre la *plástica* y la *mímica,* examiné la que une la música con la poesía. De este

examen brotaron derepente claridades que disiparon por completo la oscuridad que hasta entonces me inquietaba".

"Reconocí, en efecto, que allí precisamente donde una de estas artes alcanza límites para ella infranqueables se iniciaba, en seguida, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de la otra; que, en consecuencia, por la unión íntima de estas dos últimas artes se expresaría con claridad plenamente satisfactoria lo que no podía expresar cada una de ellas por separado; que, por el contrario, toda tentativa de producir con los medios particulares de cada una de ellas lo que sólo podía ser provocado por la acción conjunta de ambas, debía fatalmente conducir a la oscuridad, a la confusión primero, y luego a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular".

Y en otra parte, Wagner agrega:

"He encontrado en algunas raras creaciones de artistas una base real en que asentar mi ideal dramático y musical. Por su parte, la historia me ofrecía el modelo y tipo de las relaciones ideales del teatro y de la vida pública, tales como yo las concebía. Tal modelo lo hallé en el teatro de la antigua Atenas; entonces el teatro abría su recinto tan sólo para ciertas solemnidades en las que se realizaba una fiesta religiosa acompañada con los goces del arte. Los hombres más distinguidos del Estado tomaban parte directa en aquellas fiestas como poetas o directores de ellas; aparecían ante los ojos del pueblo reunido como los sacerdotes por excelencia, y la asamblea estaba tan penetrada de la sublimidad de las obras que iban a representarse ante ella, que los poemas más profundos, los de Esquilo o los de Sófocles, podían ofrecerse al pueblo en general con la seguridad que serían perfectamente oidos y comprendidos".

Y para resucitar en los descompuestos tiempos modernos el milagro, todavía hoy inexplicable, de la tragedia griega clásica; para remover el misterio de aquellas representaciones antiguas en las que la pintura de las pasiones esenciales del corazón humano se mezclaban con los hechos del culto público y con la expresión del sentimiento religioso, Wagner recurría a la leyenda nacional

de su país, fundaba su melodía musical sobre las elevaciones y descensos del acento tónico del verso hablado, uniendo de este modo indisolublemente la música escénica con la poesía y dando de rechazo la mayor claridad posible al lenguaje dramático (1).

Para realizar, pues, el sueño de los creadores de la ópera florentina que quisieron dar a los ingenuos ensayos de unión del drama y de la música del Renacimiento y a los elementos estéticos de las *sacre-rappresentazione*—antecedentes históricos inmediatos de la ópera—la austeridad moral y la elevación estética de la tragedia esquiliana, Wagner no hizo otra cosa que desenvolver los recursos que habían ido aportando al desenvolvimiento del drama lírico los continuadores de la famosa *Camerata*.

Wagner, como los amigos del Conde de Vernio, quería remontarse hasta las puras fuentes del arte antiguo; pero, en realidad se limitó a desenvolver prácticamente, y de manera tan prodigiosa que se eleva hasta lo enorme, ideas y proyectos puestos ya en práctica por sus antecesores en la historia de la ópera, porque la leyenda, por ejemplo, como tema lírico se encuentra no sólo en los músicos llamados *románticos*—(Weber y Mozart la emplearon con un éxito artístico no igualado jamás)—, sino hasta en los primeros creadores de la ópera bufa napolitana cuyos asuntos eran tomados a las leyendas de las literaturas francesa y española.

(1) Al referirme a estas afirmaciones de Wagner me apoyo en las mismas palabras del artista o en las afirmaciones de los críticos más eminentes del wagnerismo porque juzgan con mejor conocimiento de causa que yo; hablan de los textos mismos de Wagner, mientras que nosotros tenemos qeu apreciar sus obras sobre traducciones, y qué traducciones! Según la pintoresca y vieja expresión, todas las traducciones son de la condición de los tapices vueltos del revés, descubren las figuras pero llenas de barbas y de hilachas. La más perfecta traducción sería impotente para revelarnos las cualidades de la fusión de la poesía y la música en el drama wagneriano, cuando se nos dice que esa fusión se basa en las cualidades técnicas del verso, en la paronomasia, en los acentos y en el ritmo verbales, lo que puede considerarse como la síntesis teórica de la técnica más puramente wagneriana.

Y cuando para realizar el contenido sensible de su pensamiento Wagner se apoyaba sobre el acento tónico del verso hablado, y contraponía a la melodía definida, tradicional y de cortes periódicos, su melodía libre e indefinida, olvidaba en sus afirmaciones que en la ópera italiana, desde su creación hasta nuestros días, la melodía musical se ha inspirado constantemente en la frase verbal o en la melodía del discurso hablado. Los medios de expresión wagnerianos se basan en una declamación más intensa, que Wagner opuso al sistema arioso (de aires) de la ópera; pero es cosa evidente hasta para el más mediocre conocedor de sus obras que sus pasos musicales más intensos, hermosos, expresivos y sublimes, deben su vigor y su mérito casi exclusivamente al valor de su melodía, y a veces de una melodía también en estilo definido y casi arioso.

La frase *melodía infinita* que Wágner adoptó de buena fe, me parece impropia, no sólo porque en sus obras abundan las melodías de corte arioso, sino también porque esta melodía de corte definido es para el creador de *Tristán e Iseo,* como lo fué para su más grande contemporáneo, José Verdi, el elemento musical esencial, generador de la obra entera; con esta diferencia sola que si para el autor de *Otello* y de *Falstaff* la melodía sigue siendo melodía esencialmente vocal, estando en esto Verdi de acuerdo con la tradición de su raza, en cambio en las obras de Wágner la melodía es confiada alternativamente a la orquesta y al cantante, ella se mezcla más al texto, o dicho de otro modo, en las obras wagnerianas el cantante es considerado no de un modo independiente como por la escuela italiana, sino como otro instrumento más de la orquesta con funciones complementarias de mimo y de actor.

Al fin y al cabo no podía ser de otro modo, porque la melodía es el alma eterna de la música; porque cuando se haya despojado a las obras de Orlando o de Palestrina, de Bach o de Sammartini, de Rossini o de Mozart, de Weber o de Bellini, a las obras de Wagner o de Verdi, de la armonía, de los procedimientos sabios del contrapunto

y de la fuga, de los colores que da la distinta tonalidad, de los accidentes variados de la instrumentación, de las combinaciones de tiembres y de ritmos, siempre subsistirá, como un efluvio espiritual del alma, una idea melódica, principio generador de la obra entera.

No podrá negarse que es lo que sucede también con Ricardo Wágner. Muy justamente hace notar Guido Adler que en las obras de Wágner cuando el *lirismo* se encuentra en situación, el efecto alcanza toda su intensidad expresiva, como ha sucedido en todo tiempo en la ópera italiana. Las páginas más bellas y más punzantes de la teatralogía *El Anillo de Nibelungo* son aquellas que traducen musicalmente sentimientos o impresiones de amor, y han de colocarse siempre esas páginas, en razón de su belleza musical y aún expresiva, por encima de aquellas otras que se basan sobre la expresión de motivos plásticos de la naturaleza. (Haré notar de paso que el amor, con las pasiones y sentimientos que origina, ha sido el eterno tema de la ópera, hasta el punto de hacer decir a alguien que sin un tema de amor no habría drama lírico posible).

Pues bien, ese lirismo wagneriano, o de Wágner mejor dicho, no rechaza por completo, como podría suponerse después de oir o leer a los teóricos del wagnerismo, las viejas formas cíclicas de la ópera tradicional; porque hasta las grandes escenas musicales de las obras de la madurez de Wágner, provienen en último análisis del aria de la ópera del siglo XVIII; porque jamás, en ningún momento de la evolución de la música, se puede señalar el caso de que una forma haya surgido sola de la cabeza de un autor y en detrimento de los demás, sino una de otra por desarrollo interior y agotamiento.

Desde *El Navío Fantasma* subdividido en arias, cavatinas y dúos, en el estilo libre de Weber y de Marschner, hasta la sinfonía libre de *Tristán e Iseo,* las formas escénicas evolucionan paulatinamente, haciéndose cada vez más libres, como con cada autor nuevo el aire — el aire en ópera es como el retrato psicológico del personaje — se había ido haciendo más libre de su primera rigidez formal durante todo el siglo que va de 1750 a 1850.

La principal diferencia de Wágner con respecto a sus antecesores, es el gran aumento de los *medios de expresión;* y no el absoluto abandono de las formas clásicas de la ópera y su inevitable subdivisión en escenas musicales que guardan un paralelismo fatal con la subdivisión en escenas dramáticas de la fabulación.

Estas formas arquitecturales de las obras de Wagner, van constantemente haciéndose más libres, hasta que el autor escribió el portento de su partitura de *Tristán e Iseo,* y desde el momento que con *Tannhauser* y sobre todo con *Lohengrin,* el centro de gravedad de la obra entera trata ya de encontrar su equilibrio, no en el drama ni en el cantante, sino a decir verdad, y contra la opinión del mismo Wágner, exclusivamente en la orquesta (1).

Este predominio casi constante del lirismo, y de la música, de la melodía, perjudica y entorpece muchas veces la claridad del lenguaje que fué, como he dicho, el fin del drama wagneriano. Aún aquella obra que señalaba su autor como la realización impecable de sus principios teóricos y del ideal melodramático del Renacimiento italiano, *Tristán e Iseo,* ¿puede alguien comprenderla, entender su texto — pregunta Adler — si de antemano no ha leído cuidadosamente el poema o lo ha aprendido de memoria? Adler dice en otra parte: La ópera de Wágner en

(1) "En todas las obras de Wagner—dice Adler—se pueden encontrar formas musicales definidas, hasta en *Tristán.* Veamos algunos ejemplos: en *El Oro del Rhin,* entre otras páginas, el recitado de Loge, el discurso de Alberico en la tercera escena, *Lo que en el aire tan dulce* (Die in linder Lüfte Weh'n), su maldición: *Como me lo dió la maldición* (Wie durch Fluch er mir geriet), y el final de Loge: *Ansían su pérdida* (Ihrem Ende eilen sie zu), sin hablar de los cantos de las hijas del Rhin, formados de períodos grandes y pequeños, muy regulares, como sucede también en sus cantos, después de la despedida de Alberico; por último el recitado de Flossilda a Alberico, o el saludo de las hijas del Rhin al oro. En la *Walkyria* el recitado de Siegmundo: *Mi nombre, no es Friedmundo* (Friedmund darf ich nicht heissen), el canto de amor: *Los tormentos del Invierno cesaron con la luna primaveral.* (Winterstürme wichen dem Wonnemond), los reproches de Fricka a Wotam en muchos trozos separados, de forma musical y melódica diversa, homogéneos con respecto

la que la música agregada a las palabras y al acompañamiento orquestal ha sido mejor realizado, que puede contarse entre las más inteligibles, es *Parsifal* y ni aún con ella se alcanza la claridad que caracteriza a las óperas de los pueblos latinos, sobre todo a la ópera bufa de los italianos y hasta las obras de un contemporáneo de Wágner, Alberto Lortzing, creador de la comedia musical alemana.

Wágner, en la pasión de su autodefensa, ha cometido muchos errores históricos y críticos al apreciar las obras y los hombres que le precedieron en la historia de la ópera, desnaturalizando los hechos con gran libertad en provecho de sí mismo. Sus caprichosas afirmaciones fueron tomadas al pie de la letra por la juventud de su tiempo, justamente entusiasmada con su música. Al acordar así al escritor teórico la misma fe que se merecía el prodigioso compositor, se echaron sin quererlo los cimientos de esta inconmensurable torre de Babel elevada con los escritos, lucubraciones y fantasías que su genio y sus obras han provocado en el mundo entero.

De todos esos errores cometidos por Ricardo Wágner, quizás el que más crédito ha merecido, por ser el más audaz, es aquel en que incurre al afirmar que el punto de

---

a la tonalidad; por último ejemplo, en *Siegfried,* el primer canto de Mime: *Trabajo obligado, pena sin fin* (Zwangvolle Plage, Müh ohne Zweck), que por la repetición de estas palabras, al final del canto, presenta el aspecto de una forma enteramente lírica y arquitectural. Además, los cantos de forja, en su realización por estrofas; todo el juego de enigmas entre Wotam y Mime, en que tres preguntas provocan cada una tres motivos reunidos en un recitado, etc.

Son estos los ejemplos que cita Adler y que se pueden consultar con una buena reducción para piano, por ejemplo la de Kleinmichel (París, P. Schott et Cie.), que puede recomendarse como una de las mejores. Los ejemplos dados por Adler de estas formas musicales podrían multiplicarse mucho tomándolas también de *Los Maestros Cantores,* de *Parsifal* y hasta de *Tristán.* Adler completa su ejemplificación analizando también algunos dúos y algunos monólogos, siempre de la teatralogía y en los que las formas arquitecturales y a veces cíclicas son evidentes.

partida de su lengua musical fué. casi exclusivamente, la música sinfónica de Beethoven: Guido Adler y el mismo panegirista de Wágner, Federico Nietzsche en algunas observaciones críticas inéditas de su juventud, han protestado contra esa monstruosa suposición de considerar el arte de Beethoven como la preparación del de Wágner.

"Mi obra entera deriva de la *Novena Sinfonía.* Beethoven en esta obra — escribe Wágner en *La Obra de Arte del Porvenir* — se arrojó en los brazos del poeta para librar a la música de sus elementos particulares, convirtiéndola en un arte general, hecho sintomático del que debe concluirse que la música instrumental no podría realizar progresos nuevos sino aliándose estrechamente con el drama, para fundirse en la obra de arte del porvenir.

Para Wagner, pues, la estética que creía él que se desprendía de la *Novena* era el evangelio de sus concepciones artísticas.

La biografía de Beethoven demuestra acabadamente que desde su juventud tuvo la firme intención de traducir en música el espíritu o sentimiento del inmortal poema de Schiller, y que ideas y sentimientos parecidos a los que expresa el *Himno a la alegría* animan a muchas de sus grandes composiciones instrumentales. Debemos admitir, contra la opinión wagneriana, que la música, tanto en lo que respecta al último tiempo de la *Sinfonía Novena* como en cualquiera otra obra, no puede tener *dos naturalezas distintas,* según sea la música instrumental o música cantada; porque si la voz humana, sola o en coro, concurre maravillosamente a realzar el poder y la expresión del conjunto, es *tan sólo como voz humana,* como el más patético y el más noblemente sonoro de los instrumentos, y en ningún modo ni bajo ninguna condición como expresión de imágenes, de conceptos o de ideas poéticas cualesquiera que ellas sean. De la misma oda de Schiller no oimos absolutamente nada como poesía conceptual, en la audición del tiempo de la *Novena,* así como comprendemos y oimos muy escasas palabras en la audición de los dramas wagnerianos. Nietzsche ha notado, muy justamente, que todo el noble ímpetu y la sublimidad misma

de los versos de Schiller, turban, inquetan, hasta causan una impresión grosera e injuriosa al lado de la verdad ingenuamente inocente de la melodía popular que canta la alegría. Por fortuna, en medio del despliegue siempre más rico del canto coral y de las masas orquestales las palabras de Schiller no se oyen.

¿Qué se ha de pensar, pues — concluye Nietzsche — de la monstruosa superstición estética según la cual la última parte de la *Novena Sinfonía* fué, y hasta para el mismo Beethoven, una solemne profesión de fe sobre los límites de la música pura, y la primera palabra de un arte nuevo, en el cual la música alcanzaría a expresar hasta el contenido más íntimo de las imágenes y de los conceptos?

Esta monstruosa superstición estética era un dogma wagneriano. Wagner y sus adeptos habían pretendido probar, con el caso aislado del último tiempo de la *Novena,* que la música instrumental pura había dicho su última palabra, había agotado sus fuentes y sus recursos, y de este agotamiento sólo podría sacarla el drama. Pero ni Beethoven había querido rebajar el poder del lenguaje musical, ni el arte sinfónico había definitivamente cerrado su ciclo de evolución. Esto último venía a probarlo de cierto modo la misma música de Wagner.

La opinión de Ricardo Wagner sobre la significación del último tiempo de la *Novena,* era una manifestación más, entre otras mil, de su carácter tiránico y egoísta. Con su declaración colocaba en un rango secundario a los compositores puramente instrumentales como Mendelssohn, Schumann, Chopin, sus contemporáneos, y se colocaba él a sí mismo por encima del mismo Beethoven al presentarse como el continuador de este grande hombre y el único que había conseguido dar a la música su desenvolvimiento supremo, para lo que le habrían faltado las fuerzas al creador de la *Novena.*

Necesario es reconocer con Nietzsche que Beethoven al introducir en la Sinfonía clásica su canto coral, que al recurrir el maestro sublime a la voz humana y al ritmo inocente de la melodía popular, para cantar con

Schiller a la alegría, es por que sintió la necesidad del sonido más persuasivo de la voz humana, de un elemento sonoro más agradable, y no del verbo como vehículo de conceptos e ideas.

Creo firmemente que para apreciar de un modo verdaderamente objetivo las obras de Ricardo Wagner debemos despreocuparnos casi por completo de sus opiniones teóricas. Sus opiniones teóricas eran generalmente de segunda mano, "resultado—dice Adler—de lo que había sentido o creído al leer ciertos pasajes de historiadores y filósofos con quienes simpatizaba o cuya influencia sufría francamente".

Así también su cultura artística era casi nula, tratándose de tan grande hombre. Sus biógrafos dicen que la belleza en las demás artes nunca le fué familiar, porque descuidó siempre la belleza puramente estética (1).

De este defecto de cultura general y de su limitada información histórica derivan sus múltiples contradicciones.

No debemos sorprendernos de ningún modo porque Wagner se contradijera de continuo sobre tantos asuntos. La contradicción acompaña siempre a los espíritus sinceros, a las almas grandes, que son las más apasionadas. Pero bueno es que se sepa que el mismo Wagner se explicó repetidas veces sobre el asunto de los principios teóricos y de las realizaciones artísticas, de una manera que nos obliga a separar y considerar como dominios independientes casi del todo, sus escritos teóricos y sus obras teatrales. Al componer las óperas que forman la tetralogía *El Anillo de Nibelungo,* obró como inconsciente de sus acciones, en el estado sonambúlico que se-

---

(1) Wagner desarrolló la *sensualidad* de la música, hizo triunfar en ella el esplendor pictórico, el poder material de los sonidos acumulados, el simbolismo de la resonancia, del ritmo, de los colores de la armonía. Todo eso lo buscó, lo encontró, lo sacó de la música para desenvolverlo prodigiosamente; pero es el caso de preguntar con Nietzsche, ¿qué es lo que valen todas las ampliaciones de los medios de expresión si lo que expresan, es decir *el arte mismo,* ha perdido la regla que debe guiarle?

gún Schopenhauer acompaña a la creación artística, quedando luego ante sus obras como ante otros tantos enigmas (1).

"Nunca hubiera podido encontrar los elementos más importantes para la formación del drama del porvenir — escribe Wagner (2) — si no los hubiera descubierto antes inconscientemente como artista". Y son esos descubrimientos del artista los que pueden interesarnos de un modo más vital que sus errores históricos y teóricos. Trabajaba como compositor de óperas y como músico, y *muchas veces el músico creaba antes que el poeta concibiera,* como lo prueba acabadamente el *Encantamiento del Viernes Santo,* es decir, una obra muy posterior al establecimiento de su sistema teórico. Lo mismo confiesa, en carta del 21 de mayo de 1857, con respecto a la última escena de *Sigfrido.* Existen también en *Los Maestros Cantores de Nurenberg* melodías compuestas mucho antes que las palabras que les sirvieron de texto, entre otras el famoso aire de Walter (3).

No hay que olvidar que Wagner jamás dió una explicación técnica de la manera de componer sus obras musicales. Prefería hacerlas, lo que para nosotros es mejor

---

(1) No obstante lo dicho, bueno es recordar también que Wagner siempre protestó enérgicamente contra la calificación de "drama musical" que se daba a sus obras teatrales. ¿Qué habría dicho de la calificación posterior inventada por los alemanes de *Worttondrama,* drama músico-verbal? Wagner se mantuvo siempre en el terreno de la ópera y en su escrito *Fin de la Opera* designa expresamente sus obras como el *fin* de la ópera definitivamente alcanzado.

(2) Cartas a Uhlig, Fischer y Heine, pág. 80 de la ed. alemana.

(3) Como ya he dicho, son muchas las contradicciones entre sus afirmaciones teóricas y sus procedimientos, y no puedo detenerme aquí a señalar todas ellas; me limitaré a algunas que tienen atingencia directa con mis afirmaciones del texto.

En el tomo IX de sus escritos, página 308 de la edición popular alemana, Wagner escribe: "En lo que concierne a las reformas, que según algunos, introduje en la ópera, tengo conciencia, al menos, de un progreso, si no adquirido, deliberadamente seguido: he hecho del diálogo la materia esencial de la realiza-

de todos modos, empleando sus medios artísticos bajo un nuevo aspecto en cada obra, progresando siempre, avanzando constantemente en la depuración de las formas musicales, deduciendo unas de otras hasta el perfeccionamiento más acabado que pudo alcanzar del sentido dramático. Son sus primeros discípulos sagaces descubridores e inventores minuciosos del *leit-motiv*, quienes con sus complicadas disertaciones demasiado ortodoxas hicieron odioso el wagnerismo a la gran mayoría de las gente sencillas y timoratas. Olvidemos de una vez por siempre a estos celosos guardianes del templo que, como los viejos doctores de Jerusalén, han envenenado con su sabiduría meticulosa la pureza de las fuentes de la primitiva doctrina.

No me detendré, por lo tanto, a investigar si sus obras responden o no al conjunto de plausibilidades teóricas formuladas por éste o aquél comentarista. El arte cuya comprensión exije del público un trabajo de preparación intelectual, mnemotécnico por así decir anterior, es un arte falso, ineficaz, frustráneo, bárbaro, que contradice y viola los principios y la finalidad primordiales y comu-

---

ción musical".

Lo cual sabemos que no es exacto. Wagner creyó haber suprimido el monólogo, vieja incongruencia de la ópera italiana, y la supresión del monólogo es un dogma del *wagnerismo teórico;* pero Wagner ha dado al monólogo gran importancia en casi todas sus obras. El tercer acto de *Tristán e Iseo*—la obra que se considera como la realización insuperable de sus principios teóricos—es la continuación de dos monólogos, los soliloquios de los dos héroes. En el primer acto de la misma obra, en las escenas entre Iseo y Branganía y entre Iseo y Tristán, hay pasajes que conservan carácter de monólogo. En *Los Maestros Cantores de Nuremberg* son notables el magnífico monólogo de Hans Sachs, el discurso de Pogner, sobre melodías separadas que en la ópera tradicional se llamarían *soli* o *arie*. *El Anillo de Nibelungo* suministra también algunos ejemplos: El relato de Loge, en *El Oro del Rhin*, el monólogo de Wotam en *La Walkyria*, el largo soliloquio de Sigfrido en la ópera que lleva su nombre, a más de las páginas líricas definidas del amor maternal, de los murmurios de la selva, la canción de la forja, el monólogo de Hagen en *El Crepúsculo de los Dioses.*

nes de todas las artes, es un conjunto de artificios que obra sobre el espíritu por sugestión y no sobre las potencias esenciales del alma. He visto a muchas personas asistir con guías temáticas a representaciones de obras de Wagner y alguna de ellas me han estomagado con su farraginoso saber: "Oiga usted el tema del filtro"... "Escuche usted cómo responde ahora el tema de la mirada"... "Esas notas que da el clarinete son el tema de la bebida mortal"... "Ese acompañamiento es un dibujo derivado del tema de la angustia de Tristán"... Y así hasta nunca más concluir. Tales personas ¿qué pueden comprender de Wagner? Repetiré lo que ya se ha dicho alguna vez, que ven algunos árboles, pero no ven la selva. Toda la composición musical wagneriana se basa sobre el trabajo temático, pero Wagner estaba lejos de entender por trabajo temático, que se empleaba antes de él en la sinfonía y en la ópera, esa loca manía de sus adeptos, por lo que uno de ellos ha llamado los *leit-motiven*. Por fundamentos que esas minuciosas monenclaturas pueden tener, me han parecido siempre extremadametne ridículas. Cuando alguna vez, por simple experimento, me he puesto también a la caza de temas y motivos, he salido de la representación como si no hubiera asistido a ella, porque mi espíritu y mi alma, entretenidos en fugaces detalles, perdieron la impresión del conjunto y no pudieron gozar la felicidad de abandonarse a aquella ola de armonías de una inspiración tan humana y arrebatadora. La emoción del músico creador, más que la de ningún otro artista, se alimenta, por decir así, con los ojos cerrados en la fuente interior de su sensibilidad. De este modo ha compuesto Ricardo Wagner sus mejores páginas. Ante obras así nacidas, nosotros no tenemos más que ir directamente hacia ellas, con los ojos cerrados, también, pero abriendo a su influencia, bien libremente, todas las puertas del alma, para sentir en el fondo de nuestro ser el contacto divino e inefable de su belleza inmortal.

Considerada la obra wagneriana estrictamente desde el punto de vista *teatral,* sus dramas, que por su exten-

sión y su absurdo consumen los límites de la paciencia humana, resultan un conjunto abigarrado de elementos heterogéneos, cuya comprensión y goce cabal continúan siendo patrimonio de grupos privilegiados.

Mezcla Wagner en sus dramas, y en vista de la edificación espiritual del auditorio, las efusiones de un genio patético y, sin duda alguna, muchas veces sublime, con los símbolos y misterios de la magía y de la religión, la prédica del vegetalismo y de la castidad, una marcada inclinación reaccionaria y católica que tomó resueltamente cuerpo con su última obra, vagas ideas comunistas y anárquicas sobre el amor y la liberación del sexo femenino, la más audaz afirmación de las energías esenciales del ser humano, el culto de las reliquias y de la Santa Cruz cristiana, espléndidos cuadros evocativos de la naturaleza y de sus fuerzas infinitas, e infantiles *trucs* de ingénuo efectismo teatral.

Estas abigarradas tendencias del autor se manifiestan aquí y allá en sus dramas, iluminados por el genio más puramente romántico que haya producido Alemania. "Las óperas de Wagner marcan la madurez compelta del romanticismo; el arte de Wagner es la flor más bella del romanticismo", dice Adler.

Cuando el grupo enérgico de poetas y prosadores alemanes — Sulzer, Wieland, Lessing, Gœthe, los dos Schlegel, Schiller, Juan Pablo, Wackenroder, Novalis, etc., — quiso retemplar el arte alemán en fuentes nuevas que le independizaran del yugo del arte occidental — que en realidad era el que había formado el espíritu de la moderna Alemania — fué para volver la mirada hacia la Edad Media y la historia nacional, para inspirarse en lo maravilloso del cristianismo, y, sobre todo, en las leyendas populares. De todos los primeros compositores *romáticos* alemanes, — Spohr, Lortzing, Weber, Hoffmann, — fué Weber quien mejor respondió, como lo he dicho ya, al llamado de la escuela romántica y el primero que introdujo en la ópera la poesía mística de la leyenda popular. Pero aún Weber está contaminado de la primera manera de Bethoven, del espíritu de Haydn y del cristia-

nismo luminoso y más italiano que alemán del divino genio de Mozart. Wagner es el primer artista pura y exclusivamente germánico y romántico en la historia de la ópera. Sus aspiraciones artísticas nacen de una idea esencialmente romántica, que sintetiza todo el romanticismo. "La obra de arte — dice Wagner — debe elevarse del rango de diversión ociosa a la dignidad de un acto piadoso, religioso, edificante", en lo que cae plenamente de conformidad con los filósofos y poetas románticos para quienes "el arte sagrado, el arte divino se convierte en religión, la música en revelación religiosa, la contemplación artística en piedad".

Y mirando con desdén al mundo, los románticos lo abandonan para encaminarse hacia el país del arte que es el de la fe. Es lo que hizo Wagner. Y Wagner realiza temas románticos, pone en escena las leyendas y los poemas caballerescos de la Edad Media, se inspira como los más eminentes románticos en el sentimiento de la naturaleza — que dictó a Wagner tan maravillosas páginas de música — y predica como ellos la piedad, el culto de la cruz de Cristo y cree en la redención (1).

---

(1) "Como todos los románticos empedernidos—dice Nietzsche—Wagner considera el arte y la filosofía como remedios y socorros que le salven de la corrupción y del nihilismo de los instintos. Pide a la filosofía y al arte la calma, el silencio, un mar liso, y, más aún, el ahogo, la embriaguez. Y así, no hubo en la esfera de la vida del espíritu ni fatiga, ni decrepitud, ni cosa mortal destructora del instinto vital que no haya protegido secretamente con su arte. Entre los pliegues luminosos del ideal escondió el más negro oscurantismo. Acogió todos los instintos nihilistas, destructores, halagándolos y disfrazándolos con la música; aduló a toda manifestación del cristianismo, toda expresión religiosa de la decadencia. Prestad atención. Todo lo que ha brotado en la tierra de vida empobrecida, toda la moneda falsa de lo trascendente y *del más allá,* encontró en el arte de Wagner su más sublime intérprete, no por medio de fórmulas—Wagner era demasiado listo para emplear fórmulas—sino por medio de una seducción de la sensualidad que tiende a debilitar y a fatigar la inteligencia. Toda la vida estuvo sonando el cascabel con las palabras redención, lealtad, pureza, y abandonó este mundo *corrompido* entonando un himno a la castidad. La redención sugirió a Wagner las meditaciones más profundas. La ópera de

Se pueden enfilar serios argumentos contra la inferioridad musical y literaria del teatro cantado; se puede hasta renegar de él por ser el teatro cantado una mezcla incierta convencional y, las más veces, confusa de dos o tres artes; pero no podrá nunca privársele de su esencial prerrogativa que es dirigirse a la sociedad entera, sin distinción de clases. Y asisten muchas y serias razones a los que dudan que el *arte teatral* de Wagner provenga del

---

Wagner es la ópera, por excelencia, de la redención; ¡con qué facundía varía este *leit-motiv!*"

H. Lichtenberger confirma plenamente este juicio de Nietzsche. Escribe en su excelente obra *Ricardo Wagner poeta y pensador*: "Hemos visto en Wagner manifestarse el instinto religioso en todas las épocas de su vida, bajo la forma de una aspiración constante hacia un ideal lejano de pureza, de luz, de amor, hacia un más allá, ya concebido como realizable en la tierra o más frecuentemente, como supraterrestre. Este *más allá* se nos presenta en *El Navío Fantasma* y *Tanhauser* como el *reino de Dios;* en *El Anillo de Nibelungo* y en los escritos revolucionarios del período de 1848 a 1851, como el *reino del amor,* y *la sociedad del futuro;* en *Tristán e Iseo* y en las cartas escritas hacia 1854 como el *reino de la noche,* y el nirvana budista; en *Lohengrin* y *Parsifal* como el *reino de Graal,* y en las obras del último período como el advenimiento de la regeneración humana. En Sakya-Muni y sobre todo en Jesús-Cristo, Wagner adora los representantes humanos más perfectos, más "divinos" de este ideal de pureza hacia el que tiende, y al mismo tiempo se esfuerza también en encarnarlos en ciertos personajes de sus dramas, por ejemplo, en Senta y en Elisabeth, en Brunilda y en Parsifal; Elisabeth que intercede ante Dios por el pecador arrepentido, puede compararse fácilmente a la Virgen María; lo mismo Parsifal, como hemos visto, es una especie de Jesús-Cristo caballeresco, etc., etc."

A su vez, Guido Adler escribe: "Esta idea de la redención aparece ya en las primeras óperas del Renacimiento, como la *Dafné,* y más tarde en las óperas que preludian el romanticismo, como en las óperas francesas y alemanas del último cuarto del siglo XVIII, *Zemira y Azor,* de Grétry (1771). Esta idea de la redención circula como hilo conductor a través de todas las obras de Wagner, desde la primera, *Las Hadas.* Ya es la redención por amor, ya la redención del pecador por la virgen inocente, hasta *Parsifal* y su conclusión: *¡Redención al Redentor!,* que oscurece de misticidad una idea fundamental del romanticismo. Esta idea tiene también papel importante en la teoría filosófica de Ricardo Wagner, porque él definía la música como el arte redentor por excelencia", etc.

pueblo y al pueblo se dirija, digan lo que quieran Wagner y sus comentaristas.

Cuando un arte, cualquiera sea su género y su cualidad distintiva, pasa al teatro es para difundirse, humanizarse, popularizarse. Después de más de treinta años que el último héroe wagneriano salió todo armado de la cabeza de su autor, parece hoy que no sólo aquel humano símbolo de la pura idealidad, aquel loco-casto, sino todos los demás energúmenos que representan aquellas aspiraciones y tendencias tan mal conchabadas entre sí, habrán de abandonar el corrompido ambiente del teatro, corridos por la indiferencia general, y refugiarse en la solitaria colina de Bayreuth para dormir el eterno sueño de los justos en demasía.

Estos descompuestos tiempos que atravesamos, tan infiltrados de escepticismo y de filosofía positiva, tan agitados de reivindicaciones populares, atosigados de diarios y de papel sellado, no están ya en estado de comulgar con las ruedas de molino de la castidad y de la redención, de los juegos de magía y de toda la simbología grotesca y confusa de las óperas wagnerianas (1). Tienen estos tiem-

(1) Adler compara los filtros wagnerianos al *deus ex machina* del drama antiguo y de la ópera de Gluck. ¿Qué espectador puede tomar hoy en serio tales filtros y otros expedientes grotescos e ingenuos en la fabulación teatral? La leyenda, vaya y pase; *Lohengrin* y *Siegfried* son obras impregnadas de una poesía encantadora, y saturadas, la primera al menos, de idealidad; pero al lado de estos cuadros del sentimiento y de la naturaleza, Wagner acumula las más ridículas incongruencias teatrales, que es difícil contemplar sin reir. Las escenas entre Fasolt, Fafner y Wotam, entre Wotam, Alberico y Loge, entre Fafner y Sigfried, y otras que es inútil recordar, son, desde el punto de vista teatral, de una inconcebible puerilidad. ¿Quién puede hoy tomarlas en serio? En realidad, el público no se cura de tales escenas y de las preocupaciones intelectuales que ellas comportan. No ve los símbolos ni atiende al desarrollo psicológico, ni entiende, ni entenderá nunca, cómo las peripecias pasan en el alma de los personajes. Contempla estas incongruencias con el sentimiento con que se admira un dibujo de mucha fantasía, que no se *comprende* del todo, y con el temor y respeto que causan en los ánimos que no piensan por sí mismos los excesos de la *reclame* más exorbitante hecha por medio del libro y de la prensa.

pos el espíritu demasiado desenvuelto para volver a las creencias de su niñez.

El gran éxito de Wagner, como toda su grandeza de artista, está en el sinfonismo de sus obras. El sinfonismo es su fuerza, es la prueba de su genio, es el arte en que se nos aparece de cuerpo entero, es él mismo. Ha impuesto el sinfonismo a la ópera de un modo tiránico, porque bajo la sugestión y el imperio del genio audaz de Ricardo Wagner, casi ni un solo artista de nuestro tiempo ha atinado a salir del círculo de hierro en que había encerrado a la composición teatral el autor de *Lohengrin*. Los compositores teatrales que le siguieron y le imitaron no comprendieron nunca sus verdaderas intenciones, ni alcanzaron hasta dónde había llegado Wagner como artista en la realización de sus concepciones teóricas. En realidad, Wagner ha ido más allá de su objeto. Su genio le traicionó, para volver su obra contra sí mismo y probar con una afirmación de estupenda belleza el error fundamental del *wagnerismo*. Me explicaré.

Por obra de Wagner la vieja ópera quiso evolucionar hacia el *drama musical* (absurdo contrasentido en el que nadie repara); es decir, Wagner descolocó en cierto modo el centro de gravedad de la ópera, para transportarlo de la escena a la orquesta, y realizar el drama por los sonidos. Dicho de modo más explícito, la sinfonía explicativa o comentarista, o expresiva de lo *puramente humano* (1), expresiva, tal vez quieran decir, de los sentimientos y de las pasiones esenciales del corazón humano, de lo más irreductible de los caracteres del drama; la orquesta, en una palabra, intérprete inesperada, vino a reemplazar al anémico acompañamiento de las voces humanas, que hacían todo el gasto de la ópera vieja con sus ejercicios de arriesgado funambulismo (2).

(1) Esta expresión de lo *puramente humano* tan empleada por los wagnerianos, tiene un sentido muy vago, incierto, confuso, casi metafísico, y quizás por esto la usan con tanta frecuencia.

(2) Este virtuosismo es todo lo que ven en la ópera tradicional los wagnerianos; es ver bien poco, y después se atreven a reprochar de miopía a los que no ven como ellos en la historia del arte musical.

Existe hoy, sin duda, un gusto cosmopolita, universal, que establece que la parte melódica y cantable es un aspecto muy secundario de las óperas, y que la verdadera belleza musical consiste, por el contrario, en la complejidad siempre creciente de las sonoridades orquestales, en el sistema cerebral y laborioso que los técnicos distinguen con el nombre de *sinfonismo.*

¿Corresponde, efectivamente, esa inclinación a un criterio nuevo de arte, intensamente arraigado en los gustos y en la conciencia de los públicos; a una concepción del todo nueva del espectáculo melodramático?

No se ha adelantado gran cosa en el conocimiento de las obras más características de nuestros revueltos tiempos, con sólo decir que la música de teatro ha adoptado la forma sinfónica, para desenvolverse escénicamente de acuerdo con el carácter de un drama cualquiera, cuyas pasiones y sentimientos quiera expresar por el juego de la melodía infinita, de la disonancia y de la modulación. Es necesario definir el sinfonismo de modo más objetivo.

El primer carácter del sinfonismo en la ópera es renegar en absoluto de las formas clásicas en que se dividía la ópera, y sobre todo del procedimiento adoptado por los grandes artistas del siglo XVIII y que consistía en sostener las unifonías o melodías con acompañamientos armónicos bien rítmicos y característicos. Innegable es que esos acompañamientos habían caído en la vulgaridad del clisé más gastado, por el abuso que de ellos se hizo; pero los artistas del sinfonismo han creído dar a la polifonía carácter nuevo y más atrayente asignando a cada parte del conjunto sonoro un papel, una función individual independiente, una marcha propia y libre en el conjunto polifónico, un sentido propio buscando la expresión no por la belleza melódica — ¡cosa hoy secundaria! — sinó por la habilidad en el manejo de las sonoridades sinfónicas, por las complicaciones provocadas por el empleo abusivo de la armonía disonante combinado con el de la modulación (1), ya que el uso de una aca-

(1) Como ha sucedido siempre, la exageración del sistema correspondió más que a Wagner a sus imitadores y discípulos.

rrea fatalmente el empleo de la otra. Los retardos y las anticipaciones que se suceden vertiginosamente en este sistema en el cual cada parte de la polifonía ha de tener un aspecto propio, originan un movimiento tan arbitrariamente disonante, que sólo se acusa por sus deplorables defectos, ya que su resolución, (resolución de los retardos y anticipaciones), exigidas por las desiderata del oído humano, por leyes fisiológicas, queda librada casi siempre al encuentro casual de las partes libres sobre las tónicas; y a más son también deplorables los efectos del sistema porque si la modulación causa al oído un encanto indecible, no es menos cierto y probado que su abuso provoca desagrado y confusión, porque el placer y fuente principal de las modulaciones está en el contraste de las tonalidades y desde que éstas se suceden con excesiva rapidez no se obtiene ni el placer de la música tonal ni el placer de la música modulada.

Tales son, vuelvo a repetirlo, los efectos de la exageración del sistema de componer de Ricardo Wagner. No puede negarse que en este terreno Wagner fué de un maravilloso instinto, que es una cualidad de su inconmensurable grandeza como músico (1); tal vez su cualidad esencial, pues es ese instinto musical el que crea la admirable belleza de su música disonante, el que da tan inestimable valor a sus misteriosas y sugerentes sonoridades orquestales, el que crea el misterio de la sugestión

---

Hay que declarar que muchas de las audacias de Wagner en este sentido se justifican plenamente por razones dramáticas (pues no olvidemos que Wagner trabajaba como operista). Por ej., los acordes de cuarta y sexta atacados sin preparación alguna, en el coro que acoge a Lohengrin, traducen la viva sorpresa y la súbita realización de lo que parecía inconcebible. Estos ejemplos se podrían multiplicar. Pero Wagner aconsejaba siempre la mayor moderación en el empleo de la armonía disonante.

(1) El famoso crítico parisiense Alfredo Ernst, publicó un notable trabajo, desgraciadamente incompleto, sobre el arte musical de R. W., que recomiendo calurosamente a los profesionales que quieran profundizar el estudio técnico de estas cuestiones. El trabajo a que me refiero es la segunda parte de la obra *l'Art de Richard Wagner*.

de su música toda, el que le dicta sus mejores acentos líricos y dramáticos.

Pero aún en el sinfonismo Wagner tenía antecedentes, y antecedentes muy directos; no fué un mundo aparte como sinfonista. Wagner, como Berlioz y Liszt, respondió con sus propios medios a las nuevas orientaciones del espíritu musical. El mismo Wagner, en un momento de sinceridad y clarovidencia, así lo dice en una de sus cartas a Liszt.

La tendencia excéntrica marcada por estos compositores de *música sobre programas* que entreveían una nueva forma musical, una personalidad poética, preocupó sobremanera a Wagner en todos los momentos de su actividad artística. De tales males de embarazo, como dice Wagner en sus propios términos, nació la nueva forma del drama musical. Lo que los compositores de música con programa del siglo XIX pretendieron alcanzar con sus obras, sin conseguirlo, fué realizado por Ricardo Wagner sinfonista. No quiero afirmar que la música dramática, o música sobre programas más o menos explícitos, esté llamada a suplantar a la música pura instrumental, porque esta última rama del arte consigue realizar el fin del arte de modo más perfecto, y, por lo tanto, con resultados más estéticos o más bellos, que la música dramática. No pretendo tampoco apreciar, ni aún someramente, los resultados asombrosos y desiguales del enorme esfuerzo artístico realizado por este hombre de genio extraordinario. No he querido más que caracterizar del modo más objetivo que me fuere posible, las obras que brotaron de su fantasía. Si es innegable que el *drama musical* puede elevarse hasta una relativa y bastante eficaz fusión de todas las artes, como lo ambicionó realizar Wagner, otra cosa bien distinta es saber si no se produce así una disminución, una corrupción de cada una de las artes particulares empleadas, si la fusión no se obtiene con detrimento de la pureza de cada uno de los componentes empleados. Todo conocedor de las obras principales de Ricardo Wagner sólo podrá contestar, si está exento de prejuicios, de manera afirmativa.

La total fusión de las artes solo se realiza en muy escasas páginas de las obras de Wagner (1), cumpliéndose en ellas lo que con mucha propiedad se ha llamado *la ronda de las artes,* impuesta forzosamente por el límite de la receptividad natural humana, de la barrera interior que se opone a la simultaneidad de sensaciones tan diversas, tan fuertes y tan intensas como las que produce la música, la poesía o los dramas teatrales de Wagner por separado. ¿Qué quiere decir esto sino que en el caso de Wagner, como en todos aquellos artistas que quisieron teorizar sobre su manera de hacer para imponer mejor sus cualidades y sus defectos, qué quiere decir, pregunto, todo lo que he venido diciendo hasta aquí sino que la estética wagneriana fué una estética formada puramente *a posteriori,* como una justificación tardía de aquellas obras teatrales cuya aceptación era tan resistida por sus públicos contempáraneos, o como una prueba más de esta tendencia transcendental propia de la raza que hace que todo artista alemán no pueda separar nunca el arte de la metafísica, o ya, por último, la autoapología de un genio consciente de su fuerza y exacerbado en su prodigioso orgullo de verse negado y befado por casi toda la opinión de su tiempo, que un poco de todo esto hay en las teorías de Wagner?

Y justo es decir en honor del genio de Wagner que esa *ronda de las artes* se realiza con una preponderancia absoluta de la música sobre los demás artes, como lo vemos en la mejor y más característica de sus partituras, aquella que sintetiza lo mejor de su vida moral y sus supremas aspiraciones de artista, la partitura de *Tristán e Iseo.*

Los dos volúmenes de cartas apasionadas escritas por Wagner a Matilde Wesendonk y el *Diario* que para ella redactó en su ausencia, arrojaron, al parecer al público,

(1) Adler comprueba también que muchos pasajes de las obras de Wagner manifiestan repetidamente esa falta de concordancia y cohesión entre la expresión verbal y la expresión musical que exige la pureza de la doctrina wagneriana.

una luz definitiva sobre la verdadera génesis de la obra maestra de Wagner. Aunque no debo mezclar en esta obra, dada su índole, extensas referencias biográficas de los autores de que me toca hablar, forzoso me es en este caso hacerlo, dada la naturaleza de la obra que quiero ahora definir y ya que la nueva manera de entender y de encarar por los nuevos músicos la función del arte, como he tratado de distinguirlo en capítulos anteriores, determina en las obras que nacen de sus manos caracteres nuevos y tendencias nuevas más subjetivas y más personales. La partitura de *Tristán e Iseo,* que es incuestionablemente la más interesante del autor desde el punto de vista técnico, se relaciona de una manera vital con un acontecimiento muy importante de la existencia del autor.

La Musa inspiradora de *Tristán* fué una joven burguesa, Matilde Wesendonk, esposa de un honrado comerciante alemán y amiga y confidente de Ricardo Wagner.

Desde 1857 a 1860, durante los momentos más desesperados de un amor imposible, Ricardo Wagner compuso la partitura de *Tristán e Iseo,* en la que por el azar misterioso de las circunstancias vino a plasmarse en una obra inmortal todas las capacidades y aspiraciones de un alma elevada (1).

Aquellas cartas y aquel "Diario" a que me he referido antes, nos evocan ante todo el carácter del hombre. En esta aventura de amor y de pasión no se desmintió un solo instante. Fué el hombre de siempre, de una implacable indiferencia para todo lo que no es su genio, de una vanidad enfática, de una desordenada conciencia de su sublimidad, de una mística exaltación en la adoración de sí mismo. Esos documentos revelan también la naturaleza de su pasión. Fué un amor en el cual hubo de parte de Wagner poco sentimiento puro, idealidad verdadera, simple ternura, real sacrificio hacia la mujer amada. Empero, un rasgo de incontestable grandeza se impone en aquel guirigay metafísico o de una puerilidad

(1) En mi libro *Música y Literatura* he contado con todos sus detalles esa crisis de la vida de Wagner.

divertidísima y es la conciencia de la imposibilidad de su pasión, de la necesidad imperiosa de renunciar a sus deseos, que le arrojan en una desesperación desgarradora, en una angustia sin remedio que más lo exalta todavía. Wagner amaba ciertamente a Matilde, como podía amar este hombre de genio, sin espíritu de sacrificio alguno, con un sentimiento puramente egoísta y arrebatado: "Créeme... Créeme! Tú sola eres para mí lo único serio de la vida... Anoche al retirar mi mano de la balaustrada del balcón no me retuvo el pensamiento de mi arte. En aquel instante terrible me fué evidente que tú sola eres el eje verdadero de mi vida, sobre el cual mi resolución ha ido de la muerte a una existencia nueva... ¿No sería para mí una felicidad más grande morir entre tus brazos?"

Sin embargo, los deberes sagrados creados por la vida deben sobreponerse a su pasión. Los dos enamorados lo comprenden así y así lo admiten. "Las luchas que hemos sostenido sólo pueden terminar por la victoria sobre todas nuestras aspiraciones, sobre todos nuestros deseos... Para mí alejarme de tu lado significa morir. No me es posible imaginar más que una sola salvación que no puede provenir de causas exteriores, sino de lo más profundo de mi corazón. Tiene nombre: ¡la paz! ¡La extinción absoluta del deseo! ¡Noble y digna victoria! Vivir para otros será nuestro mejor consuelo".

Wagner no podía vivir para otra cosa que para su arte. No debe sorprendernos mucho el hecho de que en estas cartas Wagner hablase tan poco de Matilde, de sus tormentos y de sus luchas y que el perpétuo, casi el único objeto de sus tiradas no fuera sino él mismo y las cosas que se relacionaban con su genio y con sus obras. El hombre genial que está dotado siempre de un temple de acero para soportar imperturbable las más trágicas vicisitudes; el hombre de genio que nos aparece movido siempre por una voluntad que lo eleva por encima de todas las tragedias de la vida, por una fuerza superior a toda naturaleza humana, es, en cambio, presa, juguete e instrumento de su "demonio interior". Este "de-

monio interior" todo lo devora; convierte en fuego animador de sí mismo, en luz, en creación, todas las realidades, todos los amores, cualesquiera otras alternativas del corazón, la vida misma del hombre en quien se manifiesta. En Wagner el poder de este "demonio", de su genio, era tan absorbente, tan exclusivo, que identificó de una manera indisoluble sus sentimientos y su obra, que transformó insensiblemente su amor por Matilde Wesendonk en creación de arte, que compenetró sus sentimientos y su obra artística de un modo tan absoluto y perfecto, que puedo decir que en su amor por Matilde vivió su obra de arte y sufrió al componer su inmortal partitura, las verdaderas, sus únicas ansias de amor mortal. En la crisis suprema de su amor desesperado, experimentó realmente, al escribir su partitura, el tormento de amor que canta en el tercer acto con acento tan profundo y con todas aquellas inefables invocaciones a la muerte reparadora. La larga escena de amor, íntimamente apasionada, que llena casi todo el acto segundo no es un dúo erótico como el de cualquier ópera, sino la traducción musical de un episodio terrible de la existencia de su autor, un incidente sombrío y doloroso en que se mezclaron fatalidades crueles de su vida, tumultos de su sangre, tempestades mortales de su sensibilidad. Todo ese acto segundo en el que arde un fuego de vida inextinguible, y que Wagner consideraba como el apogeo no sobrepujado de su arte, es un canto rítmico y espontáneo de su alma que se complace con refinamiento cruel en la exaltación y en los suplicios de su tortura.

En la imposibilidad de entregarse libremente uno al otro, de pertenecerse sin reparos, sólo les resta la certidumbre de morir que les coloca más allá de todas las contingencias, en la seguridad íntima, absoluta, de poder fundir en una sola indisoluble todas las aspiraciones recónditas de sus almas, y de permanecer eternamente sellados en su postrer abrazo. Un hombre común, víctima de esta crisis, habríala solucionado con el suicidio. Wagner se libró de ella legándola al mundo en el estupendo tercer acto de su partitura. Se quiere ver en el

canto de muerte por angustia de amor de Iseo, una transcripción lírica del renunciamiento a la voluntad de vivir, en el sentido moral que asigna a estas expresiones Schopenhauer, y realmente, esta maravillosa página da la sensación de un gran abandono moral, de una extrema aspiración hacia la muerte, de una disolución completa de todas las energías vitales de nuestro ser. No ya este trozo solo, sino todo el acto tercero es el proceso de una verdadera fiebre intermitente — los dolores más intensos, más inauditos que pasan sobre el alma del auditorio como una sobrehumana tempestad de amargura durante la primera parte, van a dar al fin del acto, como un río torrentoso que se debate en cauce accidentado concluye en la serenidad infinita del mar, en las alegrías más inauditas y más intensas aun de la liberación por la muerte.

Vemos, pues, que *Tristán e Iseo*, como todas las obras imperecederas, es una obra autobiográfica. Procede de lo más hondo del corazón del autor y está animada por el fuego de penalidades infinitas. Es una obra inmortal porque en ella se volcaron las dolorosas explosiones de un grande corazón mortalmente herido, las ansias insaciables de un alma elevada. "Todo trabajo sea del género que fuere, pregunta Carlyle, hasta la virtud más sublime, ¿no son acaso frutos del dolor, nacidos como si dijéramos del fondo de las tempestades?". La intensidad de esta melodía que se apodera del alma como una aguda pena, la sinceridad de esta música martirizada por una emoción que busca el camino más corto para expresarse, y que con su agudeza nos agobia a su vez de un modo delicioso, derivan precisamente de su carácter autobiográfico. Aquella idea del renunciamiento a la voluntad de vivir o de la muerte por opresión de amor, no sería para nosotros más que un símbolo frío, si no nos penetrara con la llama maravillosa de esta música. El interés verdadero de esta partitura no es sólo musical, *objetivo* o *técnico* exclusivamente; es, sobre todo, esencialmente *humano,* porque en la vehemencia de su énfasis se reconcentró, en cualesquiera forma y sentido que sea, una grande y dolorosa experiencia humana.

¡Cuánto más sublime que en la realidad aparece esta dolorosa experiencia en la obra de arte!

En 1863 Wagner escribía a su amiga la señora Wilde, refiriéndose a Matilde Wesendonk — "Es y sigue siendo mi primer y único amor".

Si para los espíritus superiores no hay más que un solo amor verdadero en la vida, los grandes artistas terminan en algún momento por realizar la obra maestra que sintetice las más altas aspiraciones de su vida moral. En la producción artística de Ricardo Wágner esa obra es la partitura de *Tristán e Iseo,* como para el hombre el amor por Matilde Wesendok fué su primer y único amor.

"*Tristán e Iseo,* dice un escritor wagneriano muy bien considerado, no es una tragedia lírica, en el sentido dado a esta denominación por Gluck y sus sucesores; no es tampoco una ópera ni un drama hablado; es una forma nueva que participa a la vez de los géneros anteriores y se aleja igualmente de ellos; una forma en la que ni la música, ni la poesía, ni el arte plástico se desenvuelven según sus leyes propias. Es, en una palabra, la acción dramática en la que los tres artes se combinan y se penetran, el *drama nuevo* soñado por Wágner desde la iniciación de su carrera y llegado al fin de su plena expansión".

Trataré de definir la obra inmortal de modo más objetivo.

Se cree generalmente, como ya lo he dicho, según un pasaje de la célebre carta de Wagner a Federico Villot, que *Tristán e Iseo* es la obra que más acabadamente responde a las teorías contenidas en los escritos de Zurich. Para mí, las obras artísticas de Wágner valen más que todo lo que afirmara en la hipérbole orgullosa de sus teorías estéticas. El genio es siempre un secreto para sí mismo, vieja verdad de la que tenemos una evidencia repetida. Si debiéramos seguir al pie de la letra lo que dijo Wágner en sus escritos, nos encontraríamos muy embarazados para explicarnos el cabal sentido de sus obras, y hasta el mismo *Lohengrin* resultaría un problema indescifrable. El artista, con todo su arte, es algo más que un divertido y prodigioso manipulador, hábil en toda clase

de juegos de manos, pronto a dar las piruetas más locas al sonsonete de cualquier teoría pretensiosa y pueril. Hasta la leyenda del poeta-músico me parece que va perdiendo poco a poco sus prestigios. Wágner, autor monstruoso de óperas que pasan todo límite de la paciencia humana, fué sobre todo el compositor más expresivo y más pintoresco de su siglo, y *Tristán e Iseo* es la obra maestra del *músico* Wágner. En ninguna de sus obras, como en *Tristán,* "la música, usurpadora, espléndida, desmintió más violentamente al teórico y volvió contra Wágner el genio de Wágner para demostrar el error del *wagnerismo*".

Para el auditor inteligente, es decir sincero, la obra artística que los teóricos califican de *drama musical,* sufre siempre de las enojosas consecuencias de lo que podría llamar su pecado originario: el *teatralismo*. En *Tristán e Iseo* la pretendida fusión de las artes se realiza en muy contados momentos, y sólo la música, con todo su poder inebriativo, subsiste intangible.

Es de notar desde luego, como muy bien lo señala Lichtenberger, que ningún drama de Wágner contradice más que éste la idea que nos hacemos todos de una obra de teatro. Desconcierta a unos por la extrema simplicidad de su acción casi esquemática; choca el buen gusto de otros por la obscuridad de su lenguaje exageradamente elíptico, que exaspera en general a los filólogos y a los literatos, y el cual carece del menor encanto cuando se separa la expresión musical de la expresión poética.

Agregaré que carece casi en absoluto y repetidamente de sentido.

El mismo Lichtenberger explica este defecto dramático esencial, diciendo que en *Tristán* hay largos pasajes en que el verso se resuelve, por decir así, en música; que se reduce a no ser más que el soporte, casi indiferente por sí mismo, de la melodía cantada, y en el cual el poeta, consciente de su impotencia para traducir en ideas verbales claras el puro sentimiento que canta en sus melodías, reemplaza la frase regular por una serie de interjecciones entrecortadas, de exclamaciones apenas ligadas

entre sí, y que ofrecen a la inteligencia un sentido extremadamente vago.

Lichtenberger cita dos ejemplos típicos, pero se podrían citar muchísimos: el final del gran dúo de amor, y el monólogo de Iseo, en los que el verso se convierte en sonido *musical,* mientras que el contenido intelectual de estas efusiones líricas se reduce a muy poca cosa.

Concluye Lichtenberger, después de semejantes análisis literarios, en que como la acción interior del drama es esencialmente sentimental y musical, y como la poesía, por su misma esencia es incapaz de describir la naturaleza íntima de las emociones que agitan al alma humana y de notar los supremos éxtasis del amor y de la desesperación, la poesía, en *Tristán e Iseo,* cede a la música en todo momento la parte principal.

Guido Adler emite la misma opinión. Si en *Tristán* la música, dice, tiene cierto predominio y la palabra adquiere un papel muy subordinado, es porque la manifestación detallada, la descripción minuciosa de los estados de alma, se opera esencialmente por medio de la música. Muchos pasajes hacen el efecto de música sinfónica sobre la cual se han bordado palabras sin sentido.

Sabemos, según Lichtenberger y Adler, que en los mismos textos alemanes ,aquella fusión sólo se realiza con predominio casi absoluto de la música, y desaparición casi completa de las cualidades esenciales para distinguir el lenguaje poético.

Tristán e Iseo sería más bien la pintura musical de tres grandes *panneaux* decorativos, los tres actos casi desprovistos de acción, con sus detalles secundarios; o quizá el comentario musical de una pantomima; o mejor aún del poema de Gottfried de Strasbourg, como la Fantasía casi Sonata inspirada a Liszt por una lectura del Dante. El eminente compositor y crítico Félix Weingartner la llama "poema sinfónico al que se han agregado palabras".

Para mí es una gigantesca sinfonía libre en tres tiempos y un preludio, con cuya composición Ricardo Wágner halló la calma que requerían los duros combates de su

alma, presa del desesperado amor por Matilde Wesendonk.

Cosa muy notable en la partiura de *Tristán e Iseo,* es la ausencia casi completa, y en Wágner excepcional, de toda especie de *recitativo,* forma rudimentaria del lenguaje oral tendiendo hacia el canto y primer elemento expresivo del drama wagneriano.

Es verdad que se sirve del estilo del "recitativo", por ejemplo en la peroración de Iseo y en su diálogo con Brangania (primer acto, primera escena), y en la escena y parlamento del rey Marke al final del acto segundo. Surgen en *Tristán e Iseo,* cosa también rara en Wagner. amplias frases melódicas, notables por su carácter *cantante,* por ejemplo la parte de Iseo en la escena patética que cierra el primer acto, y al principio de la escena de amor, en el segundo acto, y el episodio en la bemol mayor de la misma escena, y en el final del mismo acto, cuando el héroe, delante del rey Marke, invita a su amante a seguirle. Es de notar también que justamente los temas más importantes de la partitura son melodías vocales o a lo menos fragmentos de estas melodías transformados en temas sinfónicos.

Pero hay una diferencia orgánica fundametnal entre la aparición y la utilización de los motivos en *El Anillo del Nibelungo* y en *Tristán e Iseo.* En aquella magna obra caracterizan a personajes y objetos exteriores, mientras que en *Tristán* tienden a reflejar la esencia de los sentimientos y de sus relaciones entre sí. En *Tristán* los motivos aparecen, se desarrollan, se ligan, se funden, se combaten de manera tan perfecta y con tanta unidad, que Adler, muy justamente, sostiene que esta partitura marca el último término del desenvolvimiento de la sinfonía wagneriana. Hay en esta obra, como consecuencia de las cualidades que vengo señalando, más unidad sinfónica, más lógica musical que verdad dramática, más importancia dada al desenvolvimiento puramente musical de lo que sucede con las demás obras del maestro. La afirmación de Wagner que esta ópera es más *musical* que todo lo que había compuesto anteriormente, la explica Adler por su refuerzo

mayor de los medios de expresión puestos al servicio de la música dramática, aproximadamente en el sentido que podemos emplear estas palabras para calificar algunos poemas sinfónicos de Liszt.

El sinfonismo puro de *Tristán e Iseo* se afirma abiertamente en dos pasajes esenciales de la obra, en el preludio dinámicamente concebido como el de *Lohengrin,* constituído también por un *crescendo* y un *decrescendo;* y en la gran escena de amor del acto segundo, ordenada según el principio de la composición cíclica: un *adagio* entre dos *vivace.*

Más o menos treinta motivos con sus derivados componen la urdimbre sinfónica de esta maravillosa partitura; pero el desenvolvimiento intrínseco de los motivos de cada tema, es mucho más amplio y rico que lo que sucede en otras partituras de Wagner. Además son todos estos motivos tan semejantes entre sí, que se podrían considerar como derivados unos de otros. Puede distinguirse, como se ha hecho ya, grupos de motivos; pero estos grupos están relacionados, entrelazados por el arte de la variación, que fué puesto al servicio de la música dramática en esta ópera, de una manera inusitada hasta entonces en la historia de la música teatral, técnica de la variación que contribuye en primer término a dar unidad a la obra entera.

El prodigioso arabesco sonoro que sirve de preludio, es la síntesis musical y psicológica de la obra, la parte de la cual derivan los tres actos. Constituído solamente por el desenvolvimiento del motivo insinuante que se distingue con el nombre de motivo del filtro o del deseo, frase descendente que canta el violoncelo, y luego por el motivo que le contesta, dicho por el óboe, de un doloroso cromatismo ascendente y que puede considerarse como la inversión del motivo anterior, este preludio contiene toda la substancia musical de la obra entera. Toda ella nace del sentimiento patético y trágico, que inspiró al artista, fondo de su amor por Matilde Wesendonk. Hasta el motivo de la canción del joven marinero, y el de la partida para la caza, están bañados del mismo sentimien-

to patético. El sombrío cuadro del monólogo de Tristán en el acto tercero, cotiene tan sólo una melodía alegre, la que entona el pastor cuando ve la nave de Iseo, y esta melodía, dice el mismo Wagner, no pertenece a Tristán, sino al vigoroso y sonriente Siegfried. ¡Qué arte maravilloso en la transición, en la insensible gradación del sentimiento! El instante más terrible, el final, se presenta sin la menor violencia, el sonido de las trompas de caza se transforma en la angustia amorosa de Iseo, con el mismo arte, con la misma unidad. Muchas otras transiciones se explican del mismo modo: por el predominio absoluto del arte sinfónifo llevado a su perfección. Todo en *Tristán* es música. Wagner no *cantó* jamás como *cantó* en *Tristán.* Sólo por esto habría que colocar esta partitura por encima de todas las otras obras del autor. "Las obras de Wagner anteriores a *Tristán e Iseo,* dice Nietzsche, me resultaban por debajo de mí,—eran todavía demasiado vulgares, demasiado *alemanas*... Aun hoy busco en vano en todas las artes obra comparable al *Tristán e Iseo* por su peligrosa fascinación, por su infinidad dulce y espantosa. Todas las extrañezas de Leonardo da Vinci pierden su encanto cuando se escucha el primer compás de *Tristán.* Esta obra es absolutamente el *nec plus ultra* de Wagner; *Los Maestros Cantores* y *El anillo del Nibelungo* no eran más que un descanso".

Quienes hayan tenido la felicidad de extasiarse en el Louvre con la inquietante y misteriosa belleza de la *Gioconda* o del *San Juan,* de las madonas de *La Virgen, Santa Ana y el Niño* o de *La Virgen de las Rocas,* comprenderán la profundidad y la justeza de la observación de Nietzsche. El pintor del *Precursor* es el único artista comparable al músico de *Tristán.* Si Wágner en música, como Leonardo en pintura, crearon y emplearon, agotándolo podría decir, el procedimiento de análisis, las obras de estos artistas únicos conservan la cualidad misteriosa y casi inasequible, la que distingue las obras de arte puramente artísticas, la que caracteriza a la armonía: lo indefinido, el carácter indefinido dentro de la realidad y de la lógica de las formas. El eminente crítico de arte Peladan

encuentra justamente que las obras de Leonardo causan una especie de turbación *musical*. El arte de Leonardo, arte eminentemente cerebral y analítico, se eleva hasta las supremas regiones de la belleza ideal, alcanza el punto musical de la pintura y lo indefinido de la expresión. Se reune aquí con el arte musical de *Tristán e Iseo*. Se dice de un panorama inmenso que se extiende a pérdida de vista; y lo que afirma Peladan de Leonardo se puede decir también de la música de *Tristán e Iseo*: su expresión se extiende a pérdida de espíritu.

Esta música es lo único nuevo después de Beethoven; será más justo decir que debemos considerarla como el definitivo y glorioso coronamiento de las ansias de tres generaciones de músicos. *Tristán e Iseo* es el punto supremo que se puede alcanzar: después de esta partitura se abre el abismo, el caos. Su portentoso cromatismo parece haber provocado la destrucción progresiva de la tonalidad clásica; y la última consecuencia imprevista de su maravillosa polifonía, parece ser un retroceso hacia los viejos modos y las escuelas antiguas que creíamos desaparecidas. El arte antiguo fué monódico; el arte moderno polifónico; el hecho culminante de la polifonía *Tristán e Iseo*.

La adjunción del teatralismo, de la pantomima dramática, o si se quiere de las otras tres artes que se añaden a *Tristán e Iseo* en su presentación en los teatros, no ayuda en nada a la comprensión y goce de esta obra; a mi modo de ver, por el contrario la perjudica, degrada su radiosa belleza, disminuye la pureza y lo inmediato de la emoción que de ella se desprende. Como la mejor música de Beethoven, la de *Tristán e Iseo* no traduce, ni podría traducir sentimientos definidos, ni ideas filosóficas; no es, ni podría ser, la sirviente o la ayuda de ningún otro arte; se mueve por sus propias fuerzas, dentro de su propia esfera; no es creación, sino intuición; no es imitación de objetos ni conflictos dramáticos, sino la expresión de lo más subjetivo del alma de Wágner, cuando atravesaba la tragedia de su amor por Matilde. Para buenos oídos, la música de *Tristán e Iseo,* con su simbólica sonora, de sus

entrañas mismas, con su fina savia, con el moderno recurso de sus gradaciones y de sus contrastes; insinuándose por los poros más sutiles de la sensación hasta la médula de la vida; invadiendo todo lo que puede ser en nosotros intelecto o instinto de conservación consciente de sí; no dejándonos más que el suspiro maravillosamente sublime de nuestra impotencia ante su acción todopoderosa, nos transporta ella sola, como si estuviéramos en sueños, a los estados de alma que la crearon. Desde el preludio hasta el canto de muerte, esta grandiosa composición sinfónica es de una unidad intangible e inviolable; de una musicalidad maravillosamente espontánea, fluída y pura, que, por las emociones inefables que provoca, nos hace olvidar completamente todo lo que en ella pudiera ser ciencia, técnica y oficio. Este es, como bien dice Peladan, el signo evidente de las obras perfectas: *On ne pense au métier que devant les choses du métier.*

XVIII

La melodía es el alma de la música, el germen primero del cual han nacido todas las grandes obras maestras del arte sonoro. Estas obras maestras, por complicadas que ellas sean, desde el *Orfeo* de Monteverde a la *Sinfonía Novena* y los últimos cuartetos de Beethoven, desde la *Misa del Papa Marcelo* hasta los oratorios mendelsshonianos, pasando por las producciones de la infinita cohorte de admirables hombres de genio que ilustraron la historia de la música; en una palabra, todas las incomparables catedrales del arte musical se elevaron, para admiración y encanto de los hombres, sobre la inconmovible base de la armonía consonante.

La magnífica seguridad de la sinfonía beethoviana, la magistral destreza de Bach, la divina serenidad de Mozart, descansan y se apoyan eternamente sobre la consonancia. La experiencia de todas las edades nos enseña que cuanto más clara y decidida es en estas maravillosas obras del pasado la afirmación tonal, más vigorosamente se ele-

van sus fantasías, con más gracia y solidez se combinan sus infinitos ornamentos. La armonía disonante, — la disonancia — no es más que un episodio fugitivo para dar variedad y movimiento al discurso consonante, un accidente que hace resaltar la hermosura de las perspectivas, un medio de renovar constantemente las impresiones estéticas que la obra está destinada a producir. En síntesis, pues, la verdadera base de la música es la armonía consonante.

Contra esta estética clásica, derivada de toda la evolución sufrida por el arte desde el siglo XVI hasta nuestros días, se levantó Ricardo Wágner con su *Beethoven* y su discípulo Federico Nietzsche (el Nietzsche, bien entendido, de *El Origen de la Tragedia*). No es el fin de la música, — decía el joven hombre de genio en medio de las voluptuosidades inefables que le causaba la música de *Tristán,* — la producción de formas bellas, la belleza, sino, y más bien por el contrario, una embriaguez desordenada de los sentidos, que nos arrebate la conciencia de la individualidad, ya que la música no es más que la expresión *dionisíaca* de la realidad, del universo.

Lo interesante para nosotros en esta estética conceptual y puramente apriorística es el importante papel atribuído a la disonancia. La música traduce el sentimiento exaltado de la transformación universal de todo lo creado, y expresa por esencia el sufrimiento inherente al sentimiento de la vida. ¿No está diciendo esto que la disonancia es lo importante en música, su verdadero fondo? Porque la disonancia es el acento directo del dolor; su realidad es primordial. La consonancia, *lo bello,* la resolución del dolor, no puede ser más que accidente y un descanso pasajero en un arte que tiene por función esencial, no la producción de la belleza, sino, lo repito, la expresión directa del sentimiento de la vida.

No me ocuparía de tal pseudo - estética, que contradice los principios derivados de la experiencia de todas las edades, si no creyera ver en gran parte, en la composición musical contemporánea, una aplicación cada vez más obstinada de tales equivocadas teorías. Es ella la doctrina se-

creta que parece alentar en las obras más eminentes de los músicos post-wagnerianos.

He mostrado en el capítulo consagrado a los últimos compositores franceses, la importancia desmesurada que sobre ellos ha tenido la influencia de Wágner. Se extendió esta influencia desde el Oratorio al Poema Sinfónico, de la Sinfonía al *lied,* de la Cantata a la Opera. Entre los músicos franceses contemporáneos, Claudio Debussy parecía el más liberado de la influencia wagneriana, no obstante que la llevó en cierto modo a sus extremos, puesto que sus composiciones son "las primeras que hay que nombrar, como dice Adler, (1) en lo que concierne a la disolución de la tonalidad y al liberamiento del sentimiento de tónica, aunque, además, a medida que llegaba a la madurez, se manifestaba en él una necesidad de claridad, y un gusto por las formas que se oponían directamente a toda especie de *romanticismo,* y particularmente al de Wágner, habiendo determinado en Francia una reacción decidida contra Wágner".

Pero en Francia, como fuera de Francia, en Alemania y en Italia, todos los músicos no gozan de una personalidad tan acentuada, como la del autor de *Pelleas y Melisanda.*

Como sucede en todas las actividades, los discípulos de Wágner supieron desarrollar más bien los defectos del modelo que sus grandes virtudes, de tal manera que con razón Adler puede afirmar que todo lo que ha producido la imitación de las obras del tercer período de Wágner, sufre de hipertrofia.

El ejemplo más típico, el más popular y el más eminente, ofrécelo Ricardo Strauss, nacido en Munich en 1864, autor de óperas, poemas sinfónicos, y mucha música instrumental (2). Por la tendencia general de sus grandes composiciones, Strauss deriva de Berlioz y de Liszt,

---

(1) *Op. cit.*

(2) He aquí la lista de sus composiciones: Op. 1, Marcha Festival para orquesta; Op. 2, Cuarteto de cuerdas; Op. 3, Cinco piezas para piano solo; Op. 5, Sonata para piano en *re* menor; Op. 6, Sonata para piano y violoncelo; Op. 7, Serenata para instrumentos de viento; Op. 8, Concierto para violín; Op. 9, Cinco piezas para

aunque puede ser llamado discípulo de Wágner por las características generales de su estilo sinfónico.

Sus obras son particularmente interesantes, porque más que las de otros músicos contemporáneos acusan la tendencia general de nuestro tiempo artístico a sustituir la inspiración por los artificios técnicos, la emoción del corazón por la sensación física. Ricardo Strauss materializa la más sublime de las artes, pues no busca más que efectos de ritmo y de sonoridad, es decir, explota sistemáticamente los dos elementos más groseros de la música. Se complace en pintar los fenómenos materiales, los sentimientos violentos y espasmódicos, las fantasías de una imaginación conturbada o enfermiza.

El ímpetu de su orquestación turbulenta es febril y da vértigos. Su composición, en general, parece una improvisación desordenada, en que el sentido se pierde entre la extrañeza de las modulaciones, entre transiciones sonoras

---

piano; Op. 10, Ocho Cantos; Op. 11, Concierto para Cuerno francés; Op. 12, Sinfonía en *la* menor; Op. 13, Cuarteto para ipano y cuerdas; Op. 14, Coro a seis voces con orquesta; Op. 15, Cinco Cantos; Op. 16, Italia, Sinfonía-Fantasía; Op. 17, Seis Cantos; Op. 18, Sonata para violoncelo y piano; Op. 19, Seis Cantos (Hojas de Loto); Op. 20, Don Juan, poema sonoro para orquesta; Op. 21, Cinco Cantos; Op. 22, Cuatro Cantos; Op. 23, Macbeth, poema sono para orquesta; Op. 24, Muerte y Transfiguración, poema sonoro para orquesta; Op. 25, *Gutram,* ópera en tres actos; Op. 26 y 27, Seis Cantos; Op. 28, Las Chanzas de Till Euleuspiegel, poema sonoro para orquesta; Op. 31 y 32, Nueve Cantos; Op. 33, Cuatro Cantos, con acompañamiento orquestal; Op. 34, Dos Antífonas para Coro en 16 partes; Op. 36, Don Quijote, variaciones fantásticas para orquesta; Op. 36 y 37, Diez Cantos; Op. 38, *Enoch Ardem,* melodrama (música para recitado); Op. 39, Cinco Cantos; Op. 40, Una Vida de Héroe, poema sonoro para orquesta; Op. 41, Cinco Cantos; Op. 42, Dos coros para hombres; Op. 43, Tres Cantos; Op. 44, Dos *Grandes Cantos* para voces profundas, con acompañamiento instrumental; Op. 45, Tres Coros para voces de hombres; Op. 46, 47, 48 y 49, Veintitrés Cantos; Op. 50, *Feuersnot,* ópera en un acto; Op. 51, Canto para bajo y orquesta; Op. 52, Balada coral, con solos y orquesta; Op. 53, Sinfonía Doméstica, para orquesta; *Salomé,* ópera en un acto. Las últimas obras teatrales del autor son *Elektra, Ariana en Naxos,* óperas en 1 acto y *El Caballero de la Rosa,* ópera bufa en tres actos.

violentas, ásperas y chillonas, entre ritmos impetuosos, en medio de una desarmonía general.

Ricardo Strauss, con su inmenso talento, es el prototipo de la generación numerosa de espíritus desviados por una ambición loca e indirigible, que, después de Wágner, no han conseguido realizar nada nuevo ni orgánico, en el dominio de la composición melodramática. Se han contentado con llevar a la hipertrofia los procedimientos exteriores del wagnerismo.

La música sinfónica que, como se ha visto en anteriores capítulos, nació de la secularización del arte, fué como una lengua independiente que sirvió para revelar las mil transformaciones de la pasión, las alegrías de la vida, las gracias de la imaginación y de la fantasía y el encanto del alma ante las armonías del mundo exterior. Al combinarse con el espectáculo dramático no podía perder de vista sus propios fines que constituían, por así decir, sus esenciales caracteres estéticos.

El *wagnerismo*, sobre todo el posterior a Wágner, y del cual Strauss es el representante más eminente, ha convertido a la música, que es de todas las artes la que goza de menor poder de imitación, en medio de traducir las cosas más contrarias a su espíritu estético. Strauss materializa el arte de la música, he dicho, porque no busca más que efectos groseros de sonoridad. Asocia los timbres más opuestos, amontona disonancias sobre disonancias, (para esconder el escaso valor de sus ideas) y realiza en la combinación de sus microscópicos motivos, ejercicios tales de gimnástica musical que llega, puede decirse, al agotamiento de la ciencia sinfónica. ¿Qué es en esta orquesta, si se quiere prodigiosa, la melodía, es decir la expresión exquisita de los elementos del alma? Strauss sólo trata de producir efectos físicos, efectos de sensación, con los vanos artificios de su arte instrumental.

Compárese *Salomé, Electra* o *Ariana en Naxos* con cualquiera de las grandes obras de la música, el *Orfeo* de Gluck, *Don Giovanni* de Mozart, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, el rondó de *Lucía,* el primer tiempo de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, la cuarta escena del acto segun-

do de la *Walkyria,* y se podrá comprobar que el verdadero carácter de la grandeza, de la belleza estética, es la simplicidad de medios empleados para producir grandes resultados.

En cambio, a Strauss no le basta el extraordinario talento que posee para manejar la orquesta. Se apodera no tan solo de todos los instrumentos que conocemos, de todos los que se han inventado desde hace cincuenta años, sino hasta de los ensayos informes que la industria produce; las cuerdas y las maderas (aumentadas con un corno inglés grave) las subdivide hasta el exceso; combina dos arpas con la celesta y el *glokenspiel;* el xilofono alterna, para marcar los ritmos, con los cimbalos, timbales y tambores, y el órgano, por último, sostiene con un pedal grave a toda esta muchedumbre sonora. Remueve turbulentamente este ejército de instrumentos, les hace recorrer toda la escala de sonidos perceptibles por nuestros oídos, amontonando las disonancias, prodigando los contrastes más groseros, atolondrando al público en vez de encantarlo, sorprendiéndole pero jamás conmoviéndole, aplastándole realmente bajo el exceso brutal de la sonoridad (1). Tales son los excesos a que ha llevado la sistematización exagerada de algunos principios de la composición wagneriana, exageraciones de las que no podemos hacer responsable a Ricardo Wagner.

La sombra de Wagner se extiende sobre la música entera; pero dentro de su patria, existen compositores — en el campo de la música instrumental como en el de la ópera — que han sabido conservar cierta individualidad fresca y original, no obstante evidenciarse la todopoderosa influencia wagneriana en la armonización y en la instrumentación, tales como Engelbert Humperdinck, na-

(1) Estas ideas, que a algunos parecerán exageradas, fueron sostenidas por mí en *La Nación,* cuando el estreno de *Salomé* en el Coliseo de Buenos Aires y cuando su primera representación en el teatro Colón bajo la dirección del Mtro. Luigi Mancinelli, con Salomea Krusceniski como intérprete. Mis crónicas de entonces fueron citadas con elogio y traducidas por uno de los más importantes periódicos musicales de Alemania, las *Signale für Musikalisches Welt* (Leipzig).

cido en Siegburgo (provincias del Rhin) en 1854, autor de cuatro hermosas óperas *Hänsel und Gretel* 1893 (su obra maestra), *Die Königskinder* (1896), *Dornröschen* y *Die Heirath wider Willen* (1905), en cuya música ha puesto grandemente a contribución el autor las melodías o cantos populares; Erman Wolf-Ferrari, un italiano germanizado, nacido en Venecia en 1876, autor de las óperas *La Sulamita* (1889), *Cenerentola* (1900), *Le Donne Curiose* (1903), un Oratorio *La Vita Nuova* (1903), y la ópera en un acto *El Secreto de Susana* que ha revelado a nuestro público el espíritu elegante, con algo de Mozart por su gracia discreta, pero a la vez firme y sólido, de este interesante compositor.

El estilo wagneriano había entrado majestuosamente en el campo de la música puramente instrumental con las ocho grandes sinfonías para orquesta del organista y compositor Anton Bruckner (1824-1896); y con las obras sinfónicas (ocho sinfonías, una Cantata *Dosklagende Lied,* su mejor obra) de Gustavo Mahler, nacido en Kalischt (Bohemia), pero alemán por su espíritu y su carrera; lo mismo que Weingartner (Félix Pablo), nacido en Zara (Dalmacia) en 1863, autor de tres óperas, y de gran cantidad de música instrumental, admirable director de orquesta y panfletista notable.

Artistas más eclécticos por el estilo de sus composiciones y las tendencias derivadas más bien de Liszt, son Jorge Riemenschneider, nacido en Stralsund (1848), autor de varios poemas sinfónicos y de una ópera en un acto *Mondeszauber* (1887); José Joaquín Raff (1822-1882), suizo-alemán, discípulo de Liszt, autor de once grandes sinfonías para orquesta, algunos poemas sinfónicos e innumerable cantidades de música instrumental y vocal; y el más sobresaliente de todos estos, Johannes Brahms, el último gran compositor verdaderamente germano, nacido en Hamburgo en 1833 (y muerto en Viena en 1897) que ha escrito muchas composiciones instrumentales sabias y profundas y variada música vocal de noble inspiración (su *Requiem Alemán,* op. 45, — es

quizá su mejor obra), que muchos tomaron como punto de apoyo de una reacción antiwagneriana.

A medida que la obra de Wagner se formaba, y se extendía en el mundo el círculo de su influencia, se había ido diversificando por todas las naciones de Europa, bajo la activa propaganda personal de Liszt, un *nacionalismo* musical, que, aceptando las conquistas enormes y fecundas del sinfonismo, trataba de renovar en cada país el arte músico, explotando sistemáticamente los ricos y vírgenes tesoros del canto y de la danza populares. En esta música nacida directamente del instinto y de la tradición, es fácil hallar, como se ha hecho, el carácter moral de cada pueblo; pero cuando el arte sabio se apodera de este fecundo y poético legado del sentimiento común, es para transformarlo con sus pautas y su regularidad técnica, hasta hacerle perder casi sus elementos pintorescos y nacionales.

No obstante, es tan persistente y característico el genio musical y poético de cada nación, que fácil es siempre distinguir a aquellos compositores que pusieron en sus obras a contribución aquel tesoro de emoción general. Este *nacionalismo* musical, repito, se ha extendido a casi todos los pueblos que cultivan con éxito la música.

Federico Francisco Chopin, nacido cerca de Varsovia en 1809, muerto en París en 1849, uno de los más notables pianistas de todos los tiempos, es el compositor que mejor supo traducir bajo las formas del arte propiamente dicho las características del genio musical y poético de su nación (1).

La historia de la música en Polonia puede resumirse en la biografía de cuatro personajes importantes. San

---

(1) Obligado también por los límites impuestos a mi obra por el editor, no puedo hacer más que referencias muy breves a todos estos compositores. El lector que sepa leer inglés puede consultar sobre la interesante personalidad de Chopin, la notable obra de Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician,* Novello and C°, Londres, 2 volúmenes.

Adalberto, nacido en Bohemia, apóstol de los Eslavos, sucesivamente obispo de Praga y después arzobispo de Gnesme, antigua capital de Polonia, introdujo en este pueblo, en el siglo X, el canto-llano de la Iglesia Romana. Fué autor de un *Himno a la Virgen,* muy popular, y que se ha conservado hasta nuestros días. Después de San Adalberto, el hombre que ha tenido mayor influencia sobre el arte musical en Polonia es Nicolás Gomolka, autor de numerosos *Salmos* editados en Cracovia, en 1580, y que revelan la imitación sistemática del estilo palestriniano. Luego Matías Kamienski, nacido en Hungría, creó en el siglo XVIII la ópera en lengua polonesa, cuyo primer modelo, *Miseria Consolada,* fué representado en 1778 en el teatro de Varsovia. Por último, Joseph Elsner, que tampoco fué polonés de nacimiento, continuó la obra de Kamienski y fundó una Escuela de Música en Varsovia, sobre el modelo del Conservatorio de París. Elsner fué maestro de Chopin y de muchos otros artistas notables.

Por lo dicho se ve que no ha habido propiamente una escuela polonesa. Ella se sintetiza en Chopin, artista de genio, que reprodujo con una técnica fulgurante, luminosa y magistral algunos cantos y danzas de su patria. Los más conocidos modelos de esta música popular son la *Polonesa,* danza antiquísima, dada a conocer en el siglo XVIII por el músico Kozlowski; la *Mazure* o *Mazureck* (mazurca), danza a tres tiempos, de carácter melancólico, que aparece hacia principios del siglo XVI; y por último la *Krakowiak,* aire vivo a dos tiempos, comúnmente llamado *Cracoviana,* y los *Dunny* o *Dumki,* aires lamentativos como la mayor parte de las canciones eslavas.

En Hungría bohemios y magyares han colaborado en la formación de un arte vivo y nacional. La *Húngara,* (trozo dividido en dos tiempos, una canción lenta y una danza muy animada), popularizada en el mundo entero por las Danzas de Brahms y las Rapsodias de Liszt,

es el prototipo de la música popular. Pero al lado de la música popular, a la vez de un sentimiento melancólico y salvaje, ha ido creciendo un arte oficial y sabio que ha seguido las vicisitudes de la música universal. Desde Ruzcicska, primer operista húngaro, hasta Odon de Mihalovich (1845), director de la Academia Real de Budapesth, pasando por el verdadero padre del melodrama húngaro Ferencz Erkel (1810 - 1893), Karl Hubay (1828-1885), Jenö Hubay (1858), Karl Doppler (nacido en Lemberg, 1826), director del Teatro de Pesth, autor de algunas óperas húngaras, y otros más, todos los operistas magyares han abandonado el estilo italiano por el estilo wagneriano, aunque explotando siempre el fondo melódico de la canción popular.

Entre todos ellos tal vez el violinista Jenö Hubay es el que ha dado la nota más *nacionalista,* no con su popularísima ópera *A Cremonai hegedüs* (*El luthier de Cremona*), sino con su ópera *A falurossza* (algo así como *El Vagabundo*), melodrama profundamente nacional y húngaro tanto por la índole del argumento que pone en escena un tipo popular de la campaña húngara, como por el estilo de la música que explota sistemáticamente los cantos populares.

Las obras de música pura de Erno de Dohnanyi, el más considerado de los compositores anteriores a la guerra europea; las obras modernistas de Bartok Bela, Kodaly Zoltan y de Bartalus que se propusieron recoger los cantos húngaros tales como los cantan las clases populares; las composiciones de Leo Weiner, de Szendy Arpad, del pianista Szando, de Major Gyula, eran hermosas pruebas de la pasión del pueblo húngaro por la música, y del arte y del patriotismo con que sus más distinguidos cultores habían entendido su profesión.

Un compositor húngaro completamente germanizado y que ha sufrido grandemente la influencia de Wagner es Carlos Goldmarck, nacido en 1830, que ha seguido su carrera constantemente en Viena, donde estrenó su famosa obra *La Reina de Saba,* (cuatro actos, 1875), y su segunda ópera *Merlin* (1886). La tercera *Das Heim-*

chen am Herd (*El Grillo en el Hogar*), la dió en Berlín (1896); la siguiente *Die Kriegsgefangene* (*Los Cautivos* en Viena, 1899); otra *Götz von Berlinchingen*, en Pesth (1902), y por último *Der Fremdling*, no representada todavía. Estas óperas, así como su numerosa cantidad de música vocal e instrumental, dan pruebas de una completa maestría en el manejo de los efectos instrumentales, en la manipulación de los temas y de riqueza en la invención melódica.

Como los artistas poloneses y los húngaros, los músicos rusos se instruyeron y desenvolvieron sus talentos bajo la doble influencia primero de Italia y después de Alemania (1).

El advenimiento de la música rusa se produce casi espontáneamente en pleno siglo XIX. Antes de aparecer *La Vida por el Zar* de Glinka, escrita en 1820, existían músicos en Rusia, pero una producción musical independiente de la tutela extranjera.

Cuando la ópera italiana se aclimató en San Petersburgo, durante la época de Pedro el Grande, del reinado de Isabel, y sobre todo durante las épocas de Catalina II y de Alejandro I, la *importación* del arte italiano y del arte francés fué realizada por los soberanos a fuerza de úkases y de castigos corporales.

De la admiración obligada y oficial de Italia — de Galuppi, Traetta, Paisiello, Martini, Cimarosa — el gusto musical ruso evolucionó. bajo la imitación del *gusto de la corte*, hacia la más entusiasta admiración de los escritores siempre italianos que reinaron alrededor de 1800 en la Grande-Opera, de París, Spontini y Rossini entre los primeros.

Durante todo este largo tiempo la verdadera tradición musical rusa limitábase a gran cantidad de cantos popu-

---

(1) Sobre la música rusa y húngara he escrito más extensamente en mi libro *Música y Literatura*, Prometeo. Valencia.

lares y litúrgicos, impresionados por el arte bizantino y por el arte tártaro.

Miguel Ivanovich Glinka (1803 - 1857), llamado por Liszt el Profeta - Patriarca de la música rusa, es en su patria el verdadero fundador de la música nacional, que dió a sus contemporáneos el gusto de las formas artísticas y fué el primero en utilizar en las composiciones clásicas el rico patrimonio de la canción popular. A más de numerosas composiciones puramente instrumentales y vocales, Glinka escribió dos óperas: *La Vida por el Zar*, cuatro actos y un epílogo y *Russlan y Liudmila,* en cinco actos.

Alejandro Sergeivich Dargomijsky (1813 - 1869), después de haber sufrido la influencia francesa del estilo de Auber y Halévy, acentuó la tendencia *nacionalista* de la música rusa, inclinándose abiertamente hacia el realismo en la expresión. Autor de algunos dúos, tríos, cuartetos vocales y coros, y de otras obras instrumentales, ha dejado también las siguientes óperas: *Esmeralda* (sobre *Notre Dame de Paris* de Víctor Hugo), *El Triunfo de Baco,* ópera-*ballet; La Russalka* y *El Convidado de Piedra,* (más dos óperas inconclusas *Rogdana* y *Mazeppa*). Su obra maestra es *El Convidado de Piedra,* que Lenz llama con razón *recitativo en tres actos.* Los principios de la composición dramática sustentada con esta última ópera tuvieron notoria influencia sobre los compositores posteriores de la escuela rusa. El nacionalismo iba poco a poco abriéndose camino, a la vez que la influencia occidental dominaba por entero a ciertos compositores, tales Rubinstein y Tschaikowsky.

Antón Rubinstein (1830 - 1894), uno de los más grandes pianistas del mundo, autor de veinte obras dramáticas (incluyendo Oratorios y Operas sagradas), de las cuales las principales son *El Demonio,* (1875) y *Neron* (1879), de seis grandes sinfonías para orquesta y de variadísimas composiciones instrumentales y vocales, que le han hecho considerar como el más legítimo heredero de los procedimientos de Mendelsshon; y Peter Ilich Tschaikowsky (1840 - 1893), que compuso once óperas rusas y alemanas —*Eugenio Oneguine* (1879) y *La Dama de Pique* (1890)

son las más conocidas — seis sinfonías, danzas, Suites para orquesta, poemas sinfónicos y variada música instrumental, muy reputado como autor de Ciento siete cantos (*lieder*) con acompañamiento — (género en el que se le coloca al nivel de los más grandes creadores, Schubert, Schumann, Brahms y Hugo Wolff); — son los compositores rusos contemporáneos más impregnados de occidentalismo, como ya lo he dicho.

La tendencia *nacionalista* pasó de Glinka y Dargomijsky al grupo llamado *los Cinco,* formado por hombres dados a otras tareas, pero amantes apasionados de la música, que se propusieron excluir de la música rusa todo elemento simbólico y cerebral, y reaccionar contra el *verbalismo* y la elocuencia puramente oratoria en que se perdía la música europea.

Estos artistas fueron: Alejandro Porfierievich Borodin, nacido en 1834, autor de una ópera *Príncipe Igor,* (que se aproxima por el estilo y la forma a *Russlan y Liudmila* de Glinka), de varios Cantos, cuartetos y Sinfonías; César Antonovich Cui, nacido en 1835, más fecundo músico que el anterior, que escribió ocho óperas y mucha música vocal e instrumental, que revelan gracia en el estilo y delicado lirismo en la expresión; Mily Alexeivich Balakirew, nacido en 1836, que escribió algunas overturas y poemas sinfónicos; Nicolás Andreievich Rimsky-Korsakow, nacido en 1844, el músico más fecundo del grupo, autor de Overturas, Suites y Sinfonías para orquesta, cuartetos, conciertos y variada música para piano, música coral con orquesta, coros, cantos en gran número, y de unas catorce óperas; — y por último, Modesto Petrovich Mussorgsky, nacido en 1835, que publicó numerosos Cantos, algunas cortas obras para orquesta y coros, y tres óperas, *El Casamentero,* un acto dialogado, *Boris Godunoff,* drama musical nacional en cuatro acto y un prólogo, y *Khovanstchina,* drama musical nacional en cinco actos.

Mussorgsky, como sus otros compañeros de arte, no fué un profesional de la música, y vivió siempre de ocupaciones administrativas. M. D. Calvocoressi, en su interesante

librito sobre Mussorgsky (1), reproduce algunas líneas de una autobiografía, en la que el músico ruso intentó definir sus tendencias artísticas: "Ni por mis ideas sobre la música, ni por el carácter de mis composiciones, pertenezco a ninguno de los grupos musicales existentes. La fórmula de mi profesión de fe artística es: el arte es un medio de conversar con los hombres, y no un fin. Este principio ha definido toda mi actividad creadora. Convencido con Vichow y Gervinus que la palabra humana está estrictamente regida por leyes musicales, asigno por fin al arte de los sonidos la reproducción, no de los movimientos de la sensibilidad, sino sobre todo de los del discurso humano. Comprendo que en el dominio del arte, los reformadores como Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz y Liszt han creado por sí solo reglas artísticas. Mas no considero estas reglas como inmutables; para mí están sometidas a las leyes de la evolución y del progreso, lo mismo que todo el universo moral".

Boris Godunow es la más eminente realización práctica de estos principios. Lo cierto al menos es que Mussorgsky ha probado con esta vigorosa obra que el drama musical — es decir la ópera con comentarios sinfónico — puede nacer de la historia tan bien como de la leyenda anónima, como los de Wagner, o de la ficción poética, como los de Verdi. Nada más distante que la partitura de *Boris Godunow* de las composiciones sinfónicas puras o del polifonismo filosófico wagneriano. No se crea que Mussorgsky es, como Berlioz, un literato perdido en los dominios del arte sonoro. Es esencialmente una mentalidad *musical* que crea bajo la impulsión de estímulos extramusicales. Es en realidad el más extraordinario compositor dramático que exista. En Wagner, como he dicho en el capítulo anterior, la música se sobrepone constantemente a la acción, y su mágica orquesta basta por sí sola a suplir todas las emociones que el oyente pudiera encontrar en el drama, en la realización escénica. En Mussorgsky, por el contrario, todo el poder

(1) Editado por Félix Alcan, de París en la colección *Les Maîtres de la Musique.*

emotivo viene de la tragedia, y se transplanta, permítaseme esta expresión, con tan estricto ajuste a la orquesta que no se discierne si la impresión la causan los angustiosos hechos del escenario o la música, que es como la atmósfera natural del drama, el ritmo de los corazones de sus actores, la impulsión de sus pasiones, el movimiento mismo de sus sentimientos. Mussorgsky ha realizado notablemente su fórmula: "El arte es un medio de conversar con los hombres". Y ateniéndose a las teorías estéticas que fácilmente pueden derivarse de ese principio general, nos ha dado uno de los *dramas musicales* más estupendamente realistas del siglo XIX.

En otros países la tendencia *nacionalista* de la música contemporánea está principalmente representada en Dinamarca por Niels Guillermo Gade, nacido en Copenhague en 1817, muerto en 1890, amigo de Mendelsshon y de Schumann, cuya influencia revela en sus primeras composiciones. Pero sus obras, en conjunto, compuestas en su mayor parte de piezas instrumentales, se señalan particularmente por la explotación de los cantos populares escandinavos (1), y en cuanto a su tendencia se pueden clasificar sus obras orquestales entre la música programática, cuyos principales representantes, como he dicho en otros capítulos son Liszt y Berlioz.

El movimiento *nacionalista* está representado en Suecia y Noruega por los nombres de Juan Severino Svendsen, nacido en Cristianía en 1840, autor de variada música ins-

---

(1) Antes de Gade siguieron en Dinamarca esta misma orientación, Cristóbal Weyse (1774 - 1842), autor de composiciones para piano, en las que puso a contribución los cantos daneses; Juan Pedro Hartmann (1805 - 1900), director del Conservatorio de Copenhague, autor de varias óperas, *Ravnen* la más importante, y de música incidental de teatro, cantos y sinfonías. A los nombrados hay que agregar el nombre de Emelio Hartmann (1836 - 1898), hijo y discípulo del anterior, alumno también de Gade, que representó con gran éxito en su patria y en Alemania, varias *ballets* y cantatas; autor además de sinfonías y variadas música instrumental.

trumental (importantes sus *Rapsodias Noruegas* y sus *Cantos*); y de Eduardo Hagerup Grieg, nacido en Bergen en 1843, muerto en 1909, alumno del Conservatorio de Leipzig, y discípulo de Mendelsshon por el estilo general de sus variadas composiciones vocales e instrumentales. Pero el éxito de su música proviene de la adaptación de los cantos populares de su patria, en su notación original, a la clásica estructura de la composición académica (1).

El violinista Karel Hoffmann, nacido en 1872 en Praga y el citado Raff, han empleado en sus obras melodías populares húngaras. Federico Smetana (2), músico bohemio, nacido 1824, fallecido en 1884, acérrimo partidario de Berlioz, Liszt y Wagner, cuyas huellas siguió con sus cinco poemas sinfónicos, y que escribió ocho óperas bohemias, las más conocida *La prometida vendida* (1866), representada en la Opera de Buenos Aires (1907), *Dalibor* (1868) y *Libussa* (1881); otro bohemio Zdenko Fibich (nacido en 1850), autor de varias óperas checas, de poemas sinfónicos y de música instrumental variada; Adalberto Hrimaly, también bohemio, nacido en 1842, cuya ópera *El Príncipe encantado,* pertenece al repertorio oficial del teatro bohemio de Praga; el sinfonista Antón Dvorak, nacido en 1841, en Bohemia, que fué director del Conservatorio Nacional de Nueva York, importante autor de tres poemas sinfónicos, danzas, rapsodias eslavas para orquesta, de

---

(1) "La diversidad entre la escuela sueco - noruega, representada por Svendsen y Grieg, y la danesa, representada por Gade, reside sobre todo en la diversidad de las fuentes melódicas populares en que se inspiran. Las melodías populares danesas tienen carácter grave y forma artística: en su estructura técnica son occidentales; — las melodías escandinavas están construídas, en cambio, según un sistema tonal que les es exclusivo, formado independientemente del arte europeo. Tales melodías, asociadas a nuestra armonia, adquieren para nosotros un carácter singular y extraño. Es una música impregnada de melancolía". A. Galli. *Estética de la Música.*

(2) Ver W. Ritter — *Smetana.* Colección *Les Maîtres de la Musique.* Librairie Alcan, editor. La mayor parte de los volúmenes de esta colección han sido traducidos al español y editados en Valencia bajo la dirección del Sr. Eduardo L. Chavarri, autorizado crítico español.

variada música instrumental y vocal y de seis óperas checas; son los más eminentes representantes del nacionalismo bohemio contemporáneo, también deudor como lo he indicado, del wagnerismo y a la vez influenciado por las tendencias extramusicales de la música programática.

España que fué en otros siglos tan fecunda en compositores de música de iglesia, (de los cuales el más grande fué Tomás Luis de Victoria llamado vulgarmente Victoria, nacido en Avila en 1540), y que posee una música popular tan rica y en su mayor parte tan jocunda, no presenta más que dos nombres contemporáneos dignos de figurar entre los grandes músicos que en otros países han ilustrado este resurgimiento del *nacionalismo* musical, son Tomás Bretón y Felipe Pedrell.

El primero, nacido en Salamanca en 1846, es autor de una serie de zarzuelas (sobre música popular) dadas con gran éxito de 1875 a 1896. Ha escrito además dos verdaderas óperas *Los amantes de Teruel* (1889) y *La Dolores,* su obra más popular y española. En 1882 dió en Madrid un Oratorio *Apocalipsis,* y ha escrito con maestría mucha música de cámara, entre la que sobresale su notable trío en sol.

Felipe Pedrell, nacido en Tortosa en 1841, es actualmente la más grande autoridad musical de España. Musicógrafo e historiador eminente, sus obras de erudición constituyen una verdadera reconstrucción del pasado musical de España. En este sentido sus ediciones de la vieja música española, son dignas del mayor encomio, y entre ellas las más importantes son las series *Hispanæ Schola Música Sacra,* publicación comenzada en 1894, y la edición de las obras completas del citado Tomás Luis de Victoria, publicación con la que Pedrell ha hecho un grande favor a la Historia general de la música. Ha traducido al español el *Tratado de Armonía* de Richter y y ha escrito un notable *Diccionario Técnico de la Música.* Son también del mayor interés sus estudios del fondo de la música popular, publicados con los títulos *Músicos*

Anónimos y *Por nuestra Música,* en que aboga por un nacionalismo fundado en la música del pueblo. Otra obra notable del ilustre artista es su serie *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Es miembro de la Real Academia Española y Profesor de Historia y Estética de la Música en el Real Conservatorio de Madrid.

Ha contribuído como compositor al renacimiento nacionalista de la música española con sus óperas *El Ultimo Abencerraje* (1874), *Quasimodo* (1875), y sobre todo con su notable trilogía *Los Pirineos* (1902), profundo trabajo de carácter histórico y nacional, que revela, no obstante, en el estilo orquestal y armónico, la directa influencia de Wagner. Pedrell es también autor de otras óperas, *El Tasso en Ferrara, Cleopatra, Mazeppa* (1881), *La Celestina* (1904), *La Matinada* (1905) y *El Conde de Arnam,* todavía inédita (1).

A los nombres de estos dos ilustres españoles debemos agregar los de los maestros Enrique Morera, Enrique Granados, autor de *Goyescas* dada últimamente con gran éxito en Nueva York, A. Albeniz, que han escrito variada música instrumental de diverso carácter, inspirada en la canción popular y muy imbuída, igualmente la música de los tres, de las tendencias que caracterizan a los compositores franceses salidos de la escuela de César Franck.

¿Cuál es la posición que ha tomado Italia en la historia de la música contemporánea, cuya evolución, como lo he señalado, se mueve entre la todopoderosa influencia de la obra de Ricardo Wagner y el *nacionalismo musical,* caracterizado por la explotación sistemática de la canción y la danza anónimas y populares?

José Verdi, nacido en Roncole el 10 de octubre de 1813, muerto en Santa Agata el 27 de enero de 1901, fué el

(1) Debo agregar a sus obras de pedagogía y erudición musical sus *Prácticas preparatorias de instrumentación* y su *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española* (1902). El volumen IV de la *Rivista Musicale Italiana* contiene un análisis de la trilogía *Los Pirineos* debida a G. Tebaldini. Esta obra se cantó en el Colón de Buenos Aires en 1909.

último gran compositor genuinamente italiano (1). Después de la muerte de Donizetti (1848), desde 1845 a 1885, Verdi fué el señor soberano de la escena melodramática italiana.

Donizetti y Bellini habían continuado las bellas tradiciones de la escuela italiana, desarrollando a la vez sus talentos particulares. Si Donizetti es mejor músico que el genio melancólico e impresionante del autor de *La Sonámbula,* este poseía en cambio más dignidad melódica, más acento inspirado y un instinto de los efectos armónicos que le daban una superioridad marcada sobre su brillante competidor, cuyo estilo era más fácil y más variado.

Sin embargo, en las manos de Donizetti y de Bellini (y a pesar de la *Norma*) el ideal de la ópera italiana, como lo había realizado el genio inmortal de Rossini, empieza a rebajarse y a alterarse considerablemente. Con estos autores las formas melódicas son menos amplias que en las obras de Rossini, el plan de los trozos menos vasto y más pobre en incidentes y mucho más débil también el conjunto de la concepción y la unión de sus diferentes partes.

---

(1) Lista de sus óperas: *Oberto Conte di San Bonifacio,* 1839; *Un giorno di regno,* Milán, 1840; *Nabucodonosor,* Milán, 1842; *I Lombardi,* Milán, 1843; *Ernani,* Venecia, 1844; *I due Foscari,* Roma, 1844; *Giovanna d'Arco,* Milán, 1845; *Alzira,* Nápoles, 1845; *Atila,* Venecia, 1846; *Macbeth,* Florencia, 1847; *I Mesnandieri,* Londres, 1847; *Jerusalem,* París, 1847; *Il Corsaro,* Trieste, 1848; *La battaglia di Legnano,* Roma, 1849; *Luisa Miller,* Nápoles, 1849; *Stiffelio,* Trieste, 1850; *Rigoletto,* Venecia, 1851; *Il Trovatore,* Roma, 1853; *La Traviata,* Venecia, 1853 *Les Vêpres Siciliennes,* París, 1855; *Simone Boccanegra,* Venecia, 1857; *Aroldo* (adaptación de la música de *Stiffelio* a nuevo libro), Rímini, 1857; *Un ballo in Maschera,* Roma, 1859; *La Forza del Destino,* San Petersburgo, 1862; *Macbeth* (nueva versión), París 1865; *Don Carlos,* París, 1867; *Aida,* Cairo, 1871; *Simone Boccanegra* (nueva versión), Milán, 1881; *Otello,* Milán, 1887; y *Falstaff,* Milán, 1893.

Verdi escribió además un *Himno de las Naciones* para la Exposición de Londres (1862), *Misa de Requiem* (1874), *Stabat Mater, Laudi alla Vergine y Te Deum* con orquesta, un Cuarteto de cuerdas y algunas composiciones vocales.

Desaparecidos Donizetti y Bellini, Italia empezó a conocer el nombre de Verdi hacia el año 1840. Sólo ante el público italiano, en medio de una nación ociosa, siempre ávida de placeres nuevos y agitada ya por esperanzas de expulsar al invasor y realizar su unidad nacional, le fué fácil a Verdi adquirir prontamente gran prestigio y popularidad. Las cualidades que manifestó en sus primeras obras ayudaron enormemente a este éxito, y estas cualidades eran ante todo el sentimiento muy desarrollado de las situaciones dramáticas, que sabía traducir con pasión, pero sin estilo equilibrado, sin el arte fecundo que da forma y tempera las manifestaciones de la vida del alma. Carecía Verdi de toda flexibilidad de estilo, de gracia y de imaginación, como le era desconocido el arte de preparar o graduar las situaciones teatrales. Poseía en cambio una verba muy coloreada y muy expresiva, que se traducía en melodías cortas, pero penetrantes y fáciles. Con este operista de decadencia, la música italiana adquirió su primera inclinación hacia la exposición violenta de las pasiones, hacia los conflictos de sentimientos groseros y extremos, que en el siglo anterior hubieran parecido inabordables para la música.

Se ha querido dividir la producción general operática de José Verdi en tres períodos diversos, que abarcarían el primero de *Oberto* a *Luisa Miller,* el segundo de esta ópera a *Don Carlos,* y el tercero de *Don Carlos* a *Aída,* que cerraría su carrera de compositor genuinamente tradicionalista. Un último período sería el de la influencia wagneriana, que comprendería sus dos últimas obras.

El estudio atento de las obras de Verdi no revela ninguna variedad esencial o fundamental en el estilo de la composición y la concepción del género operático. Hay, sin duda, grandes diferencias entre *Nabucodonosor* y *Rigoletto,* entre *El Trovador* y *Aída,* entre *Un ballo in maschera* y *Otello;* pero deben atribuirse esas diferencias al desenvolvimiento de las ideas y de los sentimientos del autor, ocasionados por la edad y por la observación del mundo. En el fondo todas sus obras responden por completo a la concepción musical de la vieja ópera, tan ata-

cada por Ricardo Wagner en sus panfletos y por los admiradores de Wagner. Se basan sobre la explotación sistemática de la voz humana, se fundamentan todas ellas, de *Nabucodonosor* a *Falstaff*, en la melodía vocal, cimiento esencial de su construcción. Podrán perfeccionarse sus rudimentarios acompañamientos; tratará Verdi cada vez mejor los conjuntos; reforzará su orquesta y distribuirá en ella mejor la armonía; variarán los colores; las melodías se harán más amplias y se ajustarán más al acento de la palabra cantada; pero su concepción de la ópera sigue con *Otello* tan tradicionalista y tan italiana como lo es con *Rigoletto* o con *Oberto Conte di S. Bonifacio*.

Verdi cumple, es innegable, un progreso enorme, extraordinario, con sus dos últimas óperas, que realizan el ideal del melodrama italiano. La influencia wagneriana fué en esta ocasión puramente influencia de pensamiento, influencia de reflexión. El elocuente ejemplo wagneriano, que hacia 1880 se imponía ya a toda Europa, debió hacer comprender a Verdi la necesidad de traducir la palabra con más propiedad tónica, y ajustar la música al desarrollo del drama con detrimento de las formas clásicas. De la ruina de estas formas, destrozadas por el abuso que de ellas habían hecho los últimos maestros italianos, surgía el nuevo estilo teatral, más equilibrado, más armonioso entre la música y la letra, enriquecido por una instrumentación más abundante y variada, por una armonía más rica gracias al empleo frecuente de la disonancia, y por una melodía de inspiración más contenida, pero también más noble. Los modelos insuperables de este nuevo estilo melodramático son *Otello* y *Faltstaff*, que responden siempre, no obstante lo dicho, a la tradición puramente italiana que basaba la obra entera sobre el soporte de la melodía vocal.

La influencia wagneriana, en la medida y el alcance que antes he dicho, debió llegar a Verdi por medio de Arrigo Boito, autor de *Mefistófeles* (1). Era Boito un

(1) Arrigo Boito nacio en Padua en 1842 y murió en 1918 en Milán.

inspirado músico, un compositor sabio, un notable poeta, una verdadera gloria italiana. Había escrito en 1868 para Verdi la poesía del *Himno de las Naciones,* iniciándose así una colaboración constante que culminó con las dos últimas obras del autor de *Rigoletto,* cuyos libretos salieron de la pluma de Boito.

La obra que había coronado la carrera de Verdi era *Aída,* aparecida en 1871; diez y seis años después escribió el *Otello,* y veitidós años más tarde de aquella época, cuando el autor cumplía sus ochenta años de vida, asombró al mundo con el prodigio de *Falstaff.* Estas dos obras — el aspecto serio y el aspecto cómico del drama musical italiano — eran, desde el punto de vista del trabajo o estilo orquestal tan diferentes de las anteriores del autor, que no hay porque sorprenderse si esta transformación tan importante de la manera de escribir habitual a Verdi, debe atribuirse a la colaboración directa de Arrigo Boito.

Y me apresuro a declarar que no veo en ello nada que menoscabe la gloria inmarcesible del ilustre músico de *Aída,* puesto que las colaboraciones más eficaces, reales y fecundas no son precisamente aquellas de índole material, sino las que se establecen en la estrecha comunidad, en la intimidad constante de dos espíritus eminentes. Así vivieron largos años José Verdi y Arrigo Boito, y por ello se puede considerar a este último como coautor de *Otello* y de *Falstaff* que, con *Mefistófeles,* constituyen las últimas tres grandes obras de la escuela italiana, que no sólo cierran un ciclo inmenso de obras inmortales y de artistas gloriosos, sino que también abrían sobre el futuro perspectivas de infinita magnitud, desgraciadamente no realizadas.

En efecto, después de estos dos ilustres artistas no enmudeció Italia, pero ninguno de sus nuevos músicos ha sido capaz de recoger y sostener con éxito el honor de su hermosa patria, manteniéndolo a la altura alcanzada por el inmenso tesoro de gloria, de belleza y de grandeza que constituye el pasado musical italiano.

En algunos contemporáneos de los últimos años de

Giuseppe Verdi, se admiran aún magníficos reflejos del genio esplendoroso de este privilegiado país, que legó al mundo no sólo todos los elementos del arte musical, sino también los modelos insuperables de todas las formas artísticas. Son estos músicos Filippo Marchetti, Amilcare Ponchielli, Luigi Mancinelli y Alfredo Catalani.

De todos ellos, el menos importante fué Marchetti (1835 - 1901), que en sus obras *Gentile da Varano, La Demente, Romeo y Julieta, Ruy Blas*, que al aparecer hizo sensación, *L'amore a la prova, Gustavo Wasa, Giovanni d'Austria*, todas de corta inspiración melódica, siguió las huellas marcadas por las primeras obras de Verdi.

Igualmente compositor de segundo rango, aunque gozó de mayor favor y popularidad que Marchetti, fué Ponchielli (1834 - 1886), operista de carácter popular, de verba coloreada, de inspiración sentida, que firmó las óperas *I Promessi Sposi* (1872), *La Savojarda* (1861), *Roderico* (1864), *La Stella del Monte* (1867), *Le due gemelle* (ballet, 1873), *Clarina* (ballet, 1873), *Il Parlatore eterno*, farsa (1873), *Alduna* (1884), *Gioconda* (1876), *Il figliuol prodigo* (1880), y *Marion Delorme* (1880).

Mucho más artista y músico más inspirado que los dos anteriores, fué Catalani (1854 - 1893), autor de *La Falce* (1875), *Elda* (1880), *Dejanira* (1883), *Edmea* (1886), del poema sinfónico *Ero y Leandro*, que obtuvo grandiosísimo éxito cuando se ejecutó por vez primera, *Loreley* (1890) y *La Wally* (1892). Un espíritu idealista, una sensibilidad extraordinaria, ciencia fecunda y hábil y entendimiento elevado, eran las cualidades de este melodista feliz, de inspiración algo triste pero siempre honda y sentida, y que habrían hecho de él el más grande de los operistas posteriores a Verdi, si la muerte no lo hubiera arrebatado tan pronto a la admiración de sus conciudadanos. Con todo, Catalani puede ser considerado como el mejor de todos los compositores teatrales italianos posteriores al autor de *Otello*.

Otro artista distinguido, de espíritu superior, de ten-

dencia elevada es el violoncelista y célebre director de orquesta Luigi Mancinelli, nacido en Orvieto en 1848. Sus absorventes tareas de director de teatros (Milán, Bolonia, Londres, Madrid, Nueva York y Buenos Aires), le han arrebatado el tiempo que, para gloria de su patria y de su nombre, debía haber dedicado a la composición melodramática y sinfónica. Ha escrito, sin embargo, obras suficientes para cimentar bien la sólida y brillante reputación de que goza en el mundo. Se inició como compositor con intermedios para *Mesalina,* drama de Pietro Cossa; escribió luego una gran Misa y música sagrada para la Capilla de San Petronio, de Bolonia; las óperas *Isora di Provenza* (1884), *Ero y Leandro* (Madrid, 1897) y *Paolo e Francesca* (Buenos Aires, 1909), y dos oratorios, ejecutados en Londres, *Isaías* (1887) y *Santa Agnes* (1905).

Después del creador del Quinteto, Luis Boccherini (1743 - 1805), el último de los grandes escritores italianos de música puramente instrumental, Italia no produjo nuevos músicos puros de gran consideración. Cherubini escribió algunas piezas instrumentales de mérito, pero es una excepción, puesto que la cohorte de los Vitali, Corelli y Sanmartini, no tuvo, como ya lo he señalado, continuadores y herederos igualmente grandes. La difusión de la ópera atrajo a todos los talentos de Italia, quizás porque el teatro se amoldaba más al genio del pueblo italiano y a las tradiciones de su música nacional. No obstante algunos eminentes artistas contemporáneos, respondieron con brillo al movimiento sinfónico moderno.

Después de Antonio Bazzini (1818 - 1897), violinista compositor, que dejó algunos notables cuartetos, italianos por la expontaneidad de sus temas, de influencia alemana por lo trabajado de la forma, hay que citar el nombre de Giovanni Sgambati, nacido en 1843, cuyas sinfonías revelan la influencia del *nacionalismo* sistemático y de la técnica wagneriana, lo mismo que las sinfonías de Giuseppe Martucci (1856), quizás el más eminente de los últimos compositores de Italia.

Toda la música teatral italiana contemporánea está desorientada por el filosofismo wagneriano, es decir por el sinfonismo con tendencia simbólica, filosófica, explicativa o programática, aplicado a la ópera.

En Italia, país originario de todas las formas del arte sonoro, patria feliz de las más grandes glorias que ilustraron la historia del teatro cantado, el drama lírico ha llegado al último grado de la decadencia. En razón de los argumentos realistas de sus primeras obras y de su tendencia ridícula a querer convertir a la música en la *traducción fidelísima* de las palabras y del drama, el grupo de estos operistas italianos de última hora ha sido bautizado con el nombre común de "escuela verista" (o de otro modo, "la histérica escuela de la Joven Italia", *the hysterical school of Young Italy*, como con razón dice el *Grove's Dictionary*) (1). Forman, pues, esta escuèla histérica o verista, como se quiera, *i maestri*: Pietro Mascagni, nacido en 1863 (2), que después de haber firmado diez óperas continúa siendo el autor de *Cavallería Rusticana*, su primera obra teatral, escueta de formas, de intenciones simples y de bastante fuerza dramática, pero que no pasa de ser un feliz ensayo sin continuación; Giacomo Puccini, nacido en 1858, cuyo lírico talento y su habilidad orquestal alcanzan su entera madurez con *La Boheme* (1898), la cuarta ópera, y *Madame Butterfly* (1904), la sexta de las ocho obras teatrales que ha escrito; y siguiendo las huellas de estos dos compositores, astros de menor brillo, tales como Ruggiero Leoncavallo, nacido en 1858; Umberto Giordano, nacido en 1863; Francesco Ciléa, nacido en 1866; y detrás de estos *los jóvenes* Montemezzi, Zandonai, Marinuzzi, y quizás otros cuyos nombres no me vienen a la pluma.

Hay que colocar en una situación más independiente, aparte de la escuela verista o neo-italiana, a Alberto Franchetti, nacido en 1860, autor de varia música de

---

(1) En el artículo sobre Franchetti, firmado por el editor Fuller - Maitland.

(2) Sobre Mascagni he escrito extensamente en mi libro *Música y Literatura.*

cámara y sinfónica y de las siguientes óperas: *Asrael* (1888), *Cristóforo Colombo* (Génova, 1892), *Fior d'Alpe* (Milán, 1894), *Il Signor di Pourceaugnac* (Milán, 1897) y *Germania* (Milán, 1902). Algún penetrante crítico ha llamado a este operista el Meyerbeer de la Italia contemporánea, porque, en efecto, educado en Alemania, Franchetti ha adquirido una ciencia consumada y brillante que ha puesto al servicio de un temperamento grandilocuente más que inspirado, que en la composición sigue con tino las tendencias neowagnerianas que son hoy patrimonio, o normas acatadas, de todos los músicos del mundo.

Pero los compositores de la escuela verista neo-italiana, o histérica como quisiera la Enciclopedia de Grove, se distinguen, tomados en conjunto, por haber todos ellos invertido el sentido de las aspiraciones dramáticas tradicionales, puesto que dominados por un ciego desprecio de las leyes del teatro, toman la ópera como pretexto para desplegar su capacidad de sinfonistas. Para hacer un juicio ponderado de todas estas obras modernistas de la joven Italia, tendría que rehacer el proceso completo del sinfonismo en la ópera y de las tendencias condenables que después de la muerte de Wagner ha seguido cada vez más empeñosamente toda la actual producción mlodramática. No insistiré en tergiversar ese asunto que he tratado en otro capítulo. y a más porque los jóvenes veristas italianos, más que de Wagner, parecen derivar mejor de la música programática de Liszt y de Berlioz, cuyo típico representante es Ricardo Strauss. El sinfonismo aplicado a la ópera ha sido el pecado mortal de todos los operistas post-wagnerianos, y ha provocado el abandono progresivo, hoy total, de las antiguas formas vocales creadas en el siglo XVIII, y una marcha gradual ascendente de la fuerza, mejor dicho un aumento continuo de fuerza en la sonoridad. El resultado más general de tales orientaciones es que la música de teatro va dejando de ser un arte, porque todo arte vive imprescindiblemente de formas, y que el exceso de la sonoridad va degenerando en el ruido.

Lo que se puede decir de cualquiera de ellos, se puede afirmar de todas las más características obras de la escuela verista, de *Isabeau* como de *Amore dei tre re*, de *Parisina* como de *La Fanciulla del Far-West;* se trata siempre de la combinación de un tema trágico, con una composición sinfónica las más veces sin formas definidas y llena de infinitos dibujos instrumentales, imposibles de analizar o describir, partituras que del primero al último compás parecen una loca improvisación que pasa como por ensalmo, sin motivo aparente, de una a otra de las más opuestas notas de la expresión musical.

Estas obras de verdadera marquetería musical, permítaseme la expresión, estos desencadenamientos de intermitentes tempestades de sonidos, se han inspirado siempre en un entendimiento del arte puramente mercantil y ganancioso. De acuerdo con su época corrompida y material, estos veristas gesticulatorios y no desprovistos de talento, escriben, azuzados también por empresarios y editores poco escrupulosos, bajo la única emulación de una galopante avidez de éxito inmediato. Para ello explotan como asuntos de sus falsas óperas las novelas en boga o las piezas dramáticas de éxito popular. Se siguen unos a otros las huellas, repiten los modelos o reproducen los asuntos de sus competidores (dos *Bohemes,* dos *Manon, Iris* y *Madame Butterfly,* etc.), o para hacer suponer que siguen a Wagner ofrecen a su clientela internacional de agotados y extragados, sus dramones legendarios y vacíos,—*Isabeau, Amore dei tre Re, Parisina, la Jacquerie*—con gran derroche de disonancias y de trompetería estrepitosa que sólo anuncian, con gran detrimento del nombre italiano, hasta qué extremos de descarada corrupción han rebajado estos compositores la ópera tradicional.

¿Al menos las obras de estos modernistas son verdaderamente superiores a las de los Verdi, Bellini, Weber, a las de los maestros del siglo XVIII? No; tengamos la valentía de confesarlo. Esta música actual es más ruidosa, pero no es más poderosa que la antigua. ¿De qué recursos habría echado mano uno de estos operistas pa-

ra escribir el final de *Don Giovanni?* Mozart con algunas progresiones cromáticas y un corto número de disonancias hábilmente distribuídas en la orquesta obtiene, como todos sabemos, efectos dramáticos prodigiosos. Es que los verdaderos artistas han sido siempre parcos de medios para crear la belleza, porque en arte la simplicidad y expontaneidad del estilo ha estado siempre en proporción directa con la grandeza de la inspiración. En cambio, hoy la ciencia lo abraza y lo transforma todo. La inspiración es suplida por el saber, la retórica expresiva suplenta a los sentimientos verdaderos, y en todas partes a donde dirijamos nuestras miradas veremos que la mecánica va derrotando poco a poco al arte.

El movimiento esencial o el carácter sobresaliente de la música contemporánea es, como he tratado de demostrarlo, el retorno a las fuentes del *folk-lore* para retemplar en las frescas inspiraciones de la danza y la canción populares anónimas las nuevas orientaciones del arte. Estas orientaciones se hicieron, a partir de los sucesores de Beethoven, marcadamente nacionalistas, tendencia acentuada aún más por el sistemático *folklorismo.*

Como es natural, algunas influencias de personalidades vigorosas se impusieron de modo universal sobre aquellas tendencias y en particular, como es fácil comprenderlo, en lo que respecta al estilo y su perfección o a lo que podríamos llamar la técnica evolucionada, que es lo que constituye al *arte,* propiamente dicho.

Tales influencias todopoderosas fueron ante todo la de Ricardo Wagner, que se hace sentir aún hoy de modo tiránico sobre la composición sinfónica y dramática y sobre la mentalidad de todos los músicos, historiadores y críticos del arte musical; en segundo término, la de los compositores últimos franceses, más reducida a la música de cámara y al lied, y también más *preciosa,* difícilmente asimilable y mucho más difusa, que ha sugestionado a las débiles mentalidades incapaces de obras de vasto aliento y que se encierran en el *personalismo*

precioso para recoger allí su desdén (su infecundidad, debiera decir), contra *celui qui ne comprends pas.*

Dentro de estos movimientos y de estas influencias generales, los músicos no han seguido una sola tendencia. Múltiples modos de entender el oficio y el arte, según las inclinaciones, la cultura y la personalidad de cada uno, se han manifestado contemporáneamente en todas partes, hoy como ayer.

¿Qué situación han ocupado los músicos argentinos dentro de las tendencias generales antes apuntadas de la música universal?

El lector que me ha seguido hasta aquí, habrá comprendido hace rato, sin necesidad de que yo lo puntualizara ahora, que este libro no es propiamente una Historia universal de la música, sinó tan sólo un ensayo de filosofía histórica, una exposición razonada, como su título lo indica, de un entendimiento estético expuesto en la primera parte y ejemplificado en la segunda únicamente con los grandes movimientos y con las grandes obras de la música europea.

Siendo, sin embargo, el primer libro, si no me equivoco, que aparece en nuestro medio sobre estas materias, justo me parece hacer algunas referencias a los compositores argentinos de la hora presente tratando de caracterizar en algunas palabras la orientación de sus respectivas actividades.

No entraré a dilucidar el problema de los orígenes de la música argentina (1). Que la música argentina existe es un hecho incontrovertible, desde que existen compositores argentinos nativos. Es esta la razón primordial de todo *nacionalismo artístico.* Que esa música sea buena o mala, original o derivada, digna o no de admiración, ya es otro cantar.

Diré de paso que en lo que respecta a los orígenes de la música argentina de fondo popular y anónimo, soy

---

(1) En lo que atañe a este problema particular, el Dr. Juan Alvarez ha publicado en Rosario, en 1909, un excelente y recomendable folleto, *Los orígenes de la música argentina.*

de la misma opinión que mi ilustre amigo el compositor Don Arturo Berutti (1), que cree que "el origen de la música argentina es el mismo de la música sudamericana en general, con su evidente *alma autóctona* y su característica técnica, armónica y melódica, enriquecidas más tarde por la asimilación y conjunción del alma musical española, que le dió variedad rítmica y mayor brío espiritual".

"La discutida y aún no del todo conocida civilización del Imperio Inca nos legó también su música, con sus ribetes de arte y ciencia técnica; una línea melódica bien definida, clara de sentimiento. Esta es la fuente principal de nuestra música argentina"...

"Vino luego, hace siglos, la música española, más rica, más brillante, movida y variada, más cultivada y con instrumentos más perfectos y eficaces para su ejecución, lo que trajo por natural consecuencia la unión de las dos, con notable superioridad y dominio de la española... Localizando a la República Argentina esta cultura, puede decirse que nuestra música popular no escapa en nada a lo dicho: que ésta en su esencia es incásica, autóctona, revestida de la gracia y vivacidad españolas, y más aún de la forma en el concepto y en la frase y del progreso de la técnica armónica que la cultura de la música popular de la madre patria introdujo en estas regiones".

Dejando ya de lado con la transcripción de la opinión de Berutti, este problema de los orígenes de nuestra música popular, me limitaré a mi propósito primero que es recoger algunas informaciones sobre los músicos argentinos de la hora presente.

Arturo Berutti, nacido en la ciudad de San Juan el año 1862, es el creador de la ópera nacional argentina. Hizo sus primeros estudios musicales con su señor padre, Don Antonio Luis de Berutti y más tarde con Don Nicolás Bassi. El Congreso nacional le concedió una pensión mensual de 120 pesos para que perfeccionara sus estudios en Europa, y en abril de 1884 Berutti ingresó en

(1) Opinión emitida en una carta privada.

el Real Conservatorio de Leipzig, egresando del mismo cuatro años después con un diploma firmado por los profesores Carlos Reinecke, Salomón Jadassohn, Oscar Paul y Willy Reheberg, y por el directorio: Dr. Otto Günther, Emil Treffetz, Heinrich Behr y Dr. Wachsmuth. Dicho diploma se expresa en términos elogiosísimos de Berutti, a quien, como alumno, se le califica de *erehnvoll* (honorable) y de *musterhaft* (ejemplar) y *der erste* (el primero del curso).

Durante sus estudios escribió varias romanzas para canto y piano, dos sonatas, una suite y dos overturas para orquesta completa que fueron ejecutadas en los conciertos del Palacio real de Stuttgart y en los del Conservatorio de Leipzig.

De vuelta a Buenos Aires en 1890, compuso aquí su Sinfonía Argentina (gran orquesta), la Fantasía de Concierto (piano y orquesta), sobre motivos de danzas argentinas, una Suite para cuarteto de cuerdas, una Sonata para piano y una serie de Romanzas sin palabras.

Pero el renombre de Berutti se basa en su producción operática. Empezó en 1890 su primer ensayo melodramático *Vendetta*, estrenado en Vercelli en 1892. Ante el éxito de *Vendetta* el editor Demarchi, de Milán, le encargó su segunda ópera *Evangelina*, sobre un poema de Longfellow y libreto de Cartella (tres actos), estrenado en el Alambra de Milán con éxito muy favorable.

Por encargo de la casa Ricordi, de la misma ciudad, escribió Berutti, en 1894, otra ópera *Tarass Bulba*, sobre libreto de Guillermo Godio (cuatro actos), estrenado en el Regio de Turín con grande éxito por la Corsi, barítono Scotti, bajo Ercolani, y el célebre tenor Emilio De Marchi. Esta ópera es la primera de Berutti que se estrenó en Buenos Aires, en el Teatro de la Opera, en 1895, y el mismo año en el Solís de Montevideo.

En 1897 escribió los tres actos de *Pampa*, sobre libreto de Guido Borra, estrenado en la Opera de Buenos Aires por las sopranos Bonaplata y Berlendi, tenor Mariacher y el barítono Sammarco.

En el mismo teatro estrenó en 1899, *Yupanki*, tres actos escritos por Enrique Rodríguez Larreta sobre una leyenda incásica. La cantaron el tenor Caruso, la soprano Petri y el bajo Ercolani.

Con grandísimo éxito, cantada por la soprano Ema Carelli y el tenor Enrique Bassi, estrenó Berutti en el Politeama de Buenos Aires en 1903 *Khrysé,* sobre un arreglo en cuatro actos de *Afrodita,* de Pierre Louys.

Su última ópera, estrenada en el mismo teatro, titulada *Horrida Nox,* data de 1906.

Desde entonces, Berutti vive en el retiro, alejado del movimiento teatral, soportando en silencio la injusticia y el inmerecido olvido de sus conciudadanos. Pero, a pesar de todo, y sean cuáles fueren los méritos de sus composiciones melodramáticas, nadie le discutirá la honra de haber sido el iniciador, o mejor dicho, el creador de la ópera nacional argentina, como en el extranjero se ha reconocido ya (1).

A pesar de no ser éste el lugar más oportuno para hacerlo, justo es protestar contra la indiferencia con que una crítica ignara y bajuna ha visto excluir sistemáticamente del teatro Colón de Buenos Aires al primer operista argentino, mientras se abría su escena a musicastros extranjeros sin talento alguno. Después de *Horrida Nox,* Berutti ha escrito *Los Héroes*, ópera en cinco actos (1910) y *Facundo,* tres actos, sin que una sola voz de la prensa ni una sola iniciativa del gobierno municipal se haya hecho sentir en favor del desairado compatriota! (2).

Pablo Berutti, hermano del anterior, nacido en San

(1) Enciclopedia Universal Espasa, tomo 8, pág. 445.

(2) El teatro Colón continúa en manos de extranjeros, por empeño mismo de las autoridades respectivas; en manos de particulares que explotan sus ingentes entradas sin otro contralor que el aplauso incondicional de una crítica (?) regimentada. Y en tanto el primer operista argentino como otros compositores nacionales no pueden dar sus obras en el teatro llamado *oficial.* ¡Qué vergüenza y qué escarnio!

Juan, en 1866, y fallecido en Buenos Aires en 1916, estudió también en Alemania, piano y un curso completo de composición con Salomón Jadassohn, en Leipzig. Escribió una ópera *Cochabamba,* no representada, obras diversas para piano, una Misa, una Sinfonía y otra ópera sin nombre. Poseía un rico temperamento de pianista.

Un autor muy fecundo, no obstante las absorventes tareas educacionales a que se ha dedicado, es Alberto Williams, nacido en Buenos Aires en 1862. Hizo sus primeros estudios musicales en el desaparecido Conservatorio de la Provincia de Buenos Aires, y pensionado por el gobierno en 1882, fué a París, estudiando en el Conservatorio de aquella ciudad con maestros tan ilustres como Jorge Mathías, Carlos de Bériot, Emilio Durand, Ernesto Guiraud y Benjamín Godard. Recibió también lecciones particulares de César Franck.

De vuelta a su ciudad natal a fines de 1889, desarrolló gran actividad como pianista y director de conciertos. Fundó y dirigió los famosos Conciertos Sinfónicos de la Biblioteca. El 12 de marzo de 1893 fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires.

Williams ha escrito hasta hoy diez obras sinfónicas, dos obras corales, ocho para piano y canto, una para fanfarria, cincuenta y seis composiciones pianísticas, y gran variedad de obras didácticas.

Julián Aguirre, Director de la Escuela Argentina de Música que ha fundado en 1916, nació en Buenos Aires en 1869. Estudió en Madrid el piano con un concertista alemán, Carlos Beck, y la composición con Juan Emilio Arrieta.

De vuelta a la patria en 1890, Aguirre se dedicó particularmente a la enseñanza del piano, contándose entre sus discípulos a Ernesto Drangosch, Celestino Piaggio y Rafael González. Es actualmente miembro de la Comisión de Bellas Artes.

Hace algunos años en uno de mis artículos de la prensa diaria, llamé a Julián Aguirre el "Grieg argentino", y con efecto así como el músico noruego adaptó a las for-

mas sabias las melodías populares de su país, Julián Aguirre es el músico que con más talento, con más gusto y con más ciencia ha tratado nuestro *folk-lore*. Es indiscutiblemente nuestro mejor *músico nacional,* y el más independiente de influencias extrañas. Ha dado notables pruebas de su preparación, de su dominio de las formas clásicas y del artístico espíritu con que sabe explotar la canción popular en las siguientes obras: Sonata para violín y piano, Sonata para violoncelo y piano, Poema, Balada, Nocturno y Berceuse (para violín y piano), Soneto (violoncelo y piano), De mi País (suite para orquesta) y numerosos Aires, Canciones, Tristes y Danzas sobre música popular. Aguirre ha publicado además numerosos Cantos escolares, Coros a 4 y 5 voces y arreglos de la técnica de Piscna y de los Estudios de Cramer. Aguirre ha escrito además un Poema Sinfónico, todavía inédito.

Constantino Gaito, compositor y pianista, nació en Buenos Aires en agosto de 1881. Becado por el gobierno nacional, estudió en el Real Conservatorio San Pietro a Majella, de Nápoles.

De sólida preparación y firme talento, Gaito ha escrito algunas composiciones sobre las formas clásicas (Sonata para violoncelo y piano, Trío para piano, violín y violoncelo, Quinteto para dos violines, viola y violoncelo), pero sus preferencias se inclinan al teatro, habiendo compuesto hasta ahora tres óperas *Shafras* (1 acto), estrenada en el Politeama de Buenos Aires, en 1908, *I Doria*, drama lírico en un prólogo y tres actos y *Petronio,* escenas romanas en tres actos. La representación de una de estas dos óperas en el teatro oficial de Buenos Aires, es esperada con verdadera ansiedad por el público independiente, e importará el hecho la consagración de un gran temperamento de compositor melodramático. Gaito se ha dedicado también a la enseñanza pública.

El primer pianista argentino es Ernesto Drangosch, que por el vigor y la seguridad de su técnica y por el elevado espíritu de sus interpretaciones puede compararse

a los más grandes concertistas europeos de piano que han visitado Buenos Aires (1).

Como concertista de piano y director de conciertos sinfónicos, Drangosch ha realizado sin desfallecer, desde hace muchos años, una actividad constante que ha mantenido en alto los prestigios unánimes de su elevado renombre y el gusto de las más puras emociones artísticas entre el numeroso público que sigue con tan merecido interés sus conciertos anuales.

Ernesto Drangosch nació en Buenos Aires en enero de 1882, habiendo hecho sus primeros estudios bajo la dirección de Julián Aguirre y de Alberto Williams, dando pruebas de su talento de concertista y compositor desde muy corta edad. A los 15 años de edad fué a perfeccionar sus estudios a la Real Academia de Berlín, teniendo como maestros al pianista Barth y al compositor Max Bruch. De regreso a su patria, en 1900, dió algunos conciertos, con grandísimo éxito, obteniendo, al año siguiente, por unanimidad de votos el Gran Premio Europa consistente en una beca que otorga el gobierno nacional para hacer cuatro años de estudios en Europa. Volvió a Berlín y perfeccionó el piano con Conrado Ansorge y composición con Engelbert Humperdinck. De 1903 a 1905 dió conciertos en Berlín, Hamburgo, Stettin, Bayreuth, Bremen, Munich y muchas otras ciudades importantes alemanas, obteniendo éxitos crecientes. Tocó con la orquesta de la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Joachim, Eugenio D'Albert y F. Busoni. De vuelta a la patria en 1905 ha realizado desde entonces, como queda dicho, brillantes campañas de concertista, dedicándose también a la enseñanza, que es de lo único que puede vivir un artista en la Argentina.

Como compositor Drangosch ha desarrollado también notable actividad, dando pruebas de la solidez de su preparación, y de sus tendencias que le inclinan a los

---

(1) Compartía este honor con la notable pianista María Lucrecia Uriarte, hoy casada y retirada, desgraciadamente, de toda pública actividad musical.

puros modelos del arte alemán, en las siguientes composiciones: Sonata para piano, Concierto para piano y orquesta, Fantasía casi Sonata para piano, Cuatro piezas características (piano), Sonata (piano y violín), Piezas Características (piano y violín), Sinfonía Argentina y Overtura Criolla para orquesta, y además muchos estudios de conciertos, *lieder,* melodías, piezas instrumentales sueltas y un Tratado teórico-práctico en tres partes para la enseñanza del piano.

Otro compositor dedicado también a la enseñanza, es César Stiatessi, nacido en 1879, y que obtuvo con su primera ópera *Blanca de Beaulieu,* en 1907, un señalado éxito. Ha publicado además algunas melodías para canto y piano.

Entre los más jóvenes compositores la figura más descollante es Pascual De Rogatis, nacido en 1881, alumno de Alberto Williams. Es autor de tres poemas sinfónicos *Marco y el Hada, Belkiss en la Selva* y *Zupay,* de una fantasía indígena *América,* una tragedia griega *Anfion y Zeto* (teatro Colón, 1915), y de un drama lírico *Huemac* (teatro Colón, 1916). De Rogatis ha escrito además las siguientes obras, Elegia para violoncelo y orquesta, Fantasía para piano, tres Canciones corales y dos Melodías para canto con acompañamiento de piano, y un poema en cuatro partes para piano. "El joven maesto de Rogatis es un *indianista* verdadero, ha escrito de él el reputado hombre de letras Ricardo Rojas, su colaborador literario; — De Rogatis pide a la tradicción indígena no solo el asunto que interesa a la inteligencia del artista, sino también el motivo melódico que interesa a su sensibilidad. Esto no quiere decir que sea un *folk-lorista* de la música, sino un artista que enciende de una nueva inspiración, el tema primitivo. Tampoco busca el *color local* en efímeras canciones actuales, sino que desciende hasta al fondo remoto de nuestra raza, buscando en la arqueología musical de los indios, antiguos cantos e inspiraciones. Su poder de creación combina después el tema en nuevas arquitecturas, desarrolla la frase en nuevos giros, enriquece el motivo con nuevos timbres, conservando por entre los caprichos

de la técnica más moderna, la fuerza autóctona del espíritu generador".

Otros dos jóvenes compositores que han abordado el teatro son Carlos López Buchardo, nacido en Buenos Aires en 1881 y Felipe Boero, nacido también en Buenos Aires en 1885.

El primero con una fantasía lírica en tres actos, *Sueño de Alma,* estrenada con éxito en 1914, dió pruebas ciertas de talento, pruebas que no han tenido desgraciadamente continuación. (La composición de *Sueño de Alma* fué en varios años anterior a la fecha de su estreno). Un temperamento distinguido, no exento de elegancia, pero sin vigor ni pasión, es lo que caracteriza a la música de *Sueño de Alma,* como a las demás composiciones de López Buchardo, algunas melodías y coros con acompañamiento de piano, y algunas cortas piezas orquestales.

Más carácter teatral y más fuerza dramática y color que la de C. López tiene la música de Felipe Boero, autor de una ópera en 1 acto, *Tucumán,* cuyo estreno en 1918 ha hecho nacer las más grandes esperanzas sobre el porvenir de este compositor. Boero es autor también de melodías para canto y piano y de piezas de piano. Estudió en Buenos Aires con Pablo Berutti, y con Paúl Vidal en el Conservatorio de París.

José André, nacido en Buenos Aires en 1881, hizo sus estudios con Alberto Williams y más tarde en París, becado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Tuvo por maestros a Vicent D'Indy, Albert Roussel y León Saint-Requier. La actividad de este joven músico es muy escasa, no habiendo compuesto más que algunas melodías para canto y piano, algunas obras para piano y un trozo sinfónico para orquesta.

Ricardo Rodríguez, también becado como el anterior y discípulo de Alberto Williams, hizo sus principales estudios en París. Ha compuesto hasta hoy melodías para canto y piano, una Sonata, piezas varias y una Sonatina para piano y por último una overtura para orquesta.

Otro becado argentino que hizo brillantes estudios en la Schola Cantorum que dirige en París Vincent D'Indy

es Celestino Piaggio nacido en Entre Ríos en 1887. En Buenos Aires estudió con Julián Aguirre y Alberto Williams. Ha escrito melodías para canto y piano, dos Arabescos para piano, una Overtura y una sinfonía para gran orquesta, que revelan un notable temperamento musical. Radicado en Bucarest desde 1913, no se tienen noticias de él desde el estallido de la gran guerra.

Josué T. Wilkes, nacido en Buenos Aires en 1883, fué como los anteriores discípulo de Alberto Williams, becado en Europa y alumno de la Schola Cantorum de París. Es autor de piezas de canto y piano, cortos poemas, una sinfonía para orquesta y de una leyenda inédita en dos actos, *Nuit Persane.*

Floro M. Ugarte, nacido en Buenos Aires en 1884, hizo sus estudios en el Conservatorio de París. Ha compuesto hasta ahora melodías para una voz y piano, poemas para orquesta y una leyenda lírica en un acto.

Alberto Machado, nacido en Buenos Aires en 1881, alumno de Alberto Williams y Julián Aguirre, completó también sus estudios en Europa con los italianos Nicola D'Arienzo y Sgambati. Es autor de melodías para una voz, piezas para piano y sonatas para piano, para violoncelo y piano.

Otro alumno de Alberto Williams, Alejandro Inzaurraga, ha compuesto melodías y piezas para piano.

Athos Palma, nacido en Buenos Aires en 1881, discípulo de Cayetano Troiani, ha compuesto bonitas melodías con acompañamiento, una sonata para violoncelo y piano y un poema para orquesta.

Juan B. Castro, es otro joven músico argentino, autor de una sonata para piano y violín y otra para violoncelo y piano.

Como argentino puede considerarse a José Gil, nacido en España en 1886, pero venido muy niño a la Argentina y luego nacionalizado. Entre los jóvenes es el que más se ha destacado por sus inclinaciones diré clásicas, es decir, hacia la música pura. Es autor de un trío para piano, violín y violoncelo, una Sonata para violín y piano, otra para violoncelo y piano y una Sonatina para

piano. Ha escrito también una Suite para piano, melodías para canto, un Himno y una overtura para orquesta.

La lista de los jóvenes compositores argentinos queda completa con el nombre de Rafael Peacan del Sar, nacido en Buenos Aires en 1884, discípulo de Eduardo Torrens Boqué y de Constantino Gaito, y que ha escrito diversas obras para piano, romanzas y algunas obras para orquesta, más una pequeña Misa.

A estos nombres tengo que agregar el de E. García Mansilla, diplomático que estudió música con Rimsky-Korsakow, autor de dos óperas *Ivan* y *La Angelical Manuelita,* de otras obras para orquesta y piezas para canto y piano; y por último el de Héctor Panizza, que aunque nacido en Buenos Aires, puede considerarse como un artista italiano habiendo transcurrido toda su carrera artística en Italia, a la que ha dado toda su actividad. Es autor de dos óperas, *Medio Evo Latino* y *Aurora* sobre asunto argentino escrito por Héctor C. Quesada.

Debo completar esta lista con el nombre del pianista A. Rolandone, nacido en Buenos Aires en 1875, que abandonó el arte, después de haber escrito buenas composiciones de distinto género, para abrazar la carrera diplomática.

En conjunto, los músicos argentinos no forman todavía lo que habitualmente se llama una *escuela artística nacional;* pero entre ellos todas las tendencias que distinguen y dividen a la música contemporánea, tienen sus representantes, algunos de ellos de porvenir cierto, si en este desgraciado país las actividades espirituales merecieran del gobierno y del público la atención y el apoyo que se merecen (1).

(1) Por exigencias de la Sociedad Editorial, impuestas por razones imperiosas de orden económico, así como también por la naturaleza de esta obra, he tenido que reducir a estas cortas informaciones las referencias a los compositores argentinos. No pierdo la esperanza de estudiar con más detenimiento sus obras en otra ocasión.

Tales son los rasgos generales, escuetamente trazados, del movimiento musical contemporáneo: el público desorientado y cosmopolita ha perdido el sentido delicado de la belleza y los compositores (en particular los operistas), igualmente perplejos y desconcertados por el imperio que ejerce sobre todos el incomparable genio de Ricardo Wagner, han perdido el hilo de la sana tradición, y se debaten en el agotamiento, sin encontrar la senda de la belleza y de la verdad (1).

Discreto es, por lo demás, no dolerse mucho de los males de su tiempo. Cada época tiene el arte que se merece, y la música contemporánea no es más que la consecuencia necesaria de las leyes que han regido la evolución general del arte y de las costumbres; consecuencia también de las condiciones generales de la vida moral de nuestro tiempo. No reprochemos a los italianos que busquen el éxito inmediato; lamentemos, sí, que este éxito radique para ellos tan sólo en la ganancia material. El éxito inmediato, el triunfo moral, la perfección artística que da la victoria, ha sido la razón de todas las evoluciones del arte. Lo malo de nuestra época es que, si antes los artistas trabajaban para sus Mecenas, los de ahora están dominados por un Mecenas

(1) A provocar este desconcierto general contribuyen en gran parte los críticos y cronistas musicales del periodismo de todo el mundo. El sistema vicioso de retribuir los servicios de información y crítica con localidades en los teatros y salas de conciertos, ha colocado a los periodistas en una situación de dependencia hacia las empresas. Las localidades de favor no se reducen a una para cada crítico, ni los favores se reducen a localidades. El mal, repito, no es local, sino general. Una triste venalidad, más o menos descarada, corroe en todas partes los resortes de esta noble profesión, para la cual tan delicadas condiciones intelectuales se necesitan. Agréguese a ello que para disfrutar de los beneficios de esta carrera, se han lanzado a ella personas incapaces intelectualmente, y dispuestas de antemano a transigir con todos los abusos de las empresas, y con todos los atentados elevados por estas contra la integridad de las obras del arte. Un resto de vergüenza hace que estos falsos críticos lancen alguna palabra de alarma o de reprobación al final de una infinita repetición de obsecuencias y de aplausos, cuando las temporadas han sido definitivamente clausu-

más tiránico y mucho más ignorante, el público anónimo, que con la gloria dispensa la fortuna. Para un Mozart, para un Paisiello, para un Haydn, para un Corelli, para un Bach, hasta para un Beethoven, mantenidos en la categoría de criados de los señores de la tierra, el arte era el divino refugio, la morada ideal; su recompensa estaba en las embriagueces de la creación y en la belleza conquistada. No lucharon jamás por la riqueza, para ellos inasequible. La idea de la riqueza no pudo corromperlos. Toda recompensa se reducía para los artistas del pasado a la idea de la gloria, es decir, en vivir, por medio de sus obras inmortales, en el recuerdo de las generaciones futuras. Por eso también fueron grandes y consiguieron crear este mundo espiritual de maravillas y prodigios que es la historia del arte sonoro hasta mediados del siglo pasado. Pero, lo repito, trabajaron también en cierto modo por el éxito inmediato, y más que los compositores de ningún otro país, los de Italia, que fué el pueblo más artista.

Ya desde la época de Machiavelli, el primer político de todos los tiempos, los italianos que vivieron de los beneficios de la inteligencia, creyeron en su mayoría que el éxito es la razón suprema de todo, hasta de la belle-

---

radas y las empresas no los pueden castigar en sus beneficios. Los falsos críticos no piensan, con tal de quedar bien con Dios y con el diablo, que esta contradición pone en evidencia, de modo más chocante, la inmoralidad intelectual de su conducta.

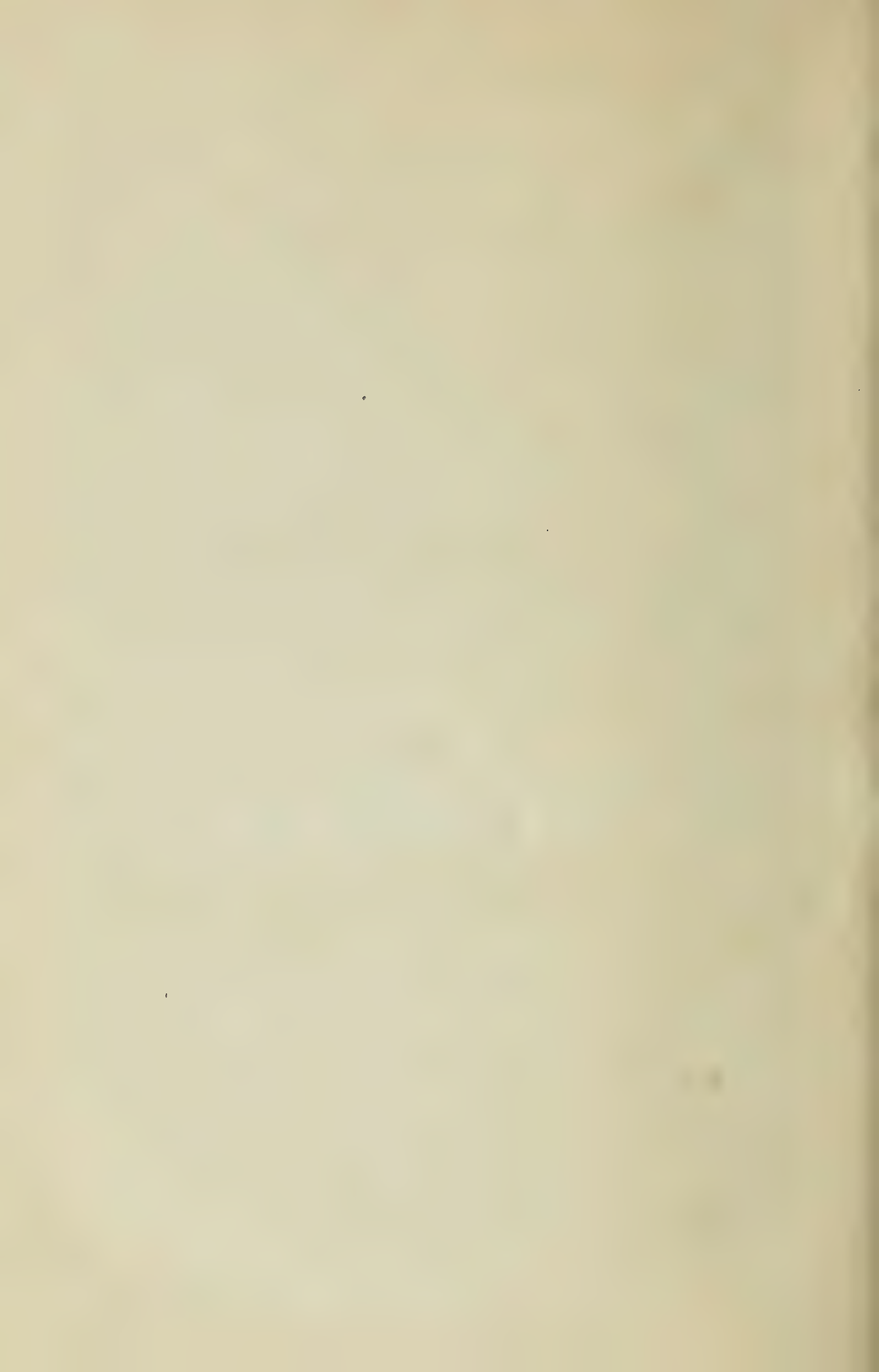
Estos gallipavos de las letras son los más dispuestos a defender todo lo que les parece *moderno* (con tal que la empresa lo diga, la que a su vez es ordenada por el poderoso editor). Creen que todo lo moderno, todo lo nuevo, tiene que ser bueno. Para los autores consagrados basta con dos o tres frases estereotipadas. Sin embargo, el público comulga con ellos, porque el público es siempre como un niño, tiene que ser dirigido y cree al que afirma. De modo que sobre estos gallipavos del periodismo, de los que alguna vez el autor de *Oberón* dijo: "tomados aisladamente son asnos, pero todos en conjunto creen ser la voz de Dios", recae la responsabilidad en gran parte de los vicios y de las decadencias del arte, que ellos contribuyen a imponer y propagar. Tan desesperantes costumbres no pueden durar eternamente y han de cambiar, como todas las cosas viciosas, por su mismo exceso y abuso.

za y de la virtud. La religión del éxito ha sido un culto esencialmente italiano, y a este realismo hermoso y valiente que los demás pueblos admiran y debieran imitar, se debe en parte esa infinita serie de obras maetrass con que el genio de Italia ha ilustrado la historia de todas las artes.

Se vive para luchar, y se lucha para vencer, sin duda alguna. Pero el fin de la lucha, de la emulación en el arte, no fué en otros tiempos, como es hoy, la adquisición de la fortuna privada, sino la creación de obras bellas. Para ello, hoy como antes, "muchos caminos se abren a los artistas, como dice Maurice Emmanuel en su *Histoire de la langue musicale*. Tienen el derecho de permanecer fieles a los antiguos hábitos; tienen también el de empeñarse por caminos nuevos. Cualquier músico, si tiene elocuencia, podrá escribir aún una sinfonía de forma clásica, hasta una ópera a la manera antigua, y podrá escribir una obra poderosa. Otro no dudará en romper la cadena cerrada de las variaciones temáticas de Liszt, Wagner y Franck, volverá la espalda a las formas cíclicas y se refugiará en las "impresiones", en los "símbolos", tratando, no de dominar las reglas, sino de adquirir "maneras nuevas"... Hasta el día en que estas "nuevas maneras" se habrán también agotado, y otras serán necesarias para que la música pueda responder a las exigencias renovadas de la sensibilidad. *Renunciar a los Encadenamientos, a las Resoluciones tradicionales de los Acordes, a las Marchas de armonía, a los Canones, a las Entradas de Fuga, a las Imitaciones de toda naturaleza, al Dualismo temático, a las Formas consagradas, a todo el material clásico declarado por siempre caduco, no basta par producir una obra viva.* Se huye de las "fórmulas", pero se crean otras: y ello es el menor mal, porque el arte sufre en cada siglo las exigencias de la moda, que aparece primero como una novedad y termina pronto por convertirse en una antigualla. Moda y fórmulas puestas a parte, nuevas o viejas—que no han sido siempre inconvenientes graves cuando se las sabe utilizar, ejemplos Bach y Beethoven—

la creación musical reside en algo diferente que las combinaciones inéditas de sonidos, de líneas y de formas. *Nace de una emoción verdadera, disciplinada por el espíritu, servida por una técnica robusta.* El mejor aprendizaje de lo nuevo, no puede reposar sobre una tabla rasa: el medio más seguro de evitar las repeticiones consiste en conocer lo que se ha dicho en otro tiempo. No se huye del pasado, ignorándolo. Las obras bellas y originales no salen de cerebros mal informados. La lengua musical, como la de las palabras, es del dominio público. *Los elegidos del arte son los que teniendo algo que decir, exentos de prejuicios, libres de todo embanderamiento, buscan con pasión y encuentran la exposición exacta —clásica, romántica, simbolista... poco importa—de su pensamiento "sonoro".* Que esta expresión pertenezca o no a la lengua tradicional, que ella esté en uso o quiera entrar en él, ella se impondrá sólo por el grado de propiedad de su empleo".

FIN



Cronología Musical

(Limitada a los años, salvo indicación especial)

885.—Publica Hucbaldo su *De Harmónica Institutione*.
1022.—Guido Aretino publica su *Micrólogo*.
1155.—Francón publica *De Figuris et Cantus Mensurabilis*.
1550.—*Primo libro di Madrigali a quatro voci*, de Palestrina.
1564.—*Missa Papæ Marcelli*, de Palestrina. Nacimiento de W. Shakespeare, muerto en 1616.
1567.—Nacimiento de Claudio Monteverdi, muerto en 1643.
1581.—Galileo Vincenzo publica su *Dialogo della Música Antica e Moderna*.
1589.—*Intermezzi* para la comedia *L'Amico Fido*, del conde de Vernio.
1591.—*L'Anfiparnaso*, de Orazio Vecchi.
1599.—Nacimiento de Francesco Cavalli, muerto en 1676.
1600.—Representación del primer Oratorio, *La Rappresentazione dell'Anima e del Corpo*, de Emilio dei Cavalieri. — Representación de la primera ópera seria, *Euridice*, de Peri.
1608.—Representación en Mantua, del *Orfeo* de Monteverdi.
1620.—Nacimiento de Cesti, muerto en 1669.
1658.—Opera de Hamburgo.
1659.—Nacimiento de Alessandro Scarlatti, muerto en 1725.
1662.—Opera de Dresde, fundada por Carlo Pallavicini.
1669.—Fundación de la *Academia Nacional de Música* de París (o Grande-Opera).
1672.—Constitución de la ópera francesa (*Cadmus et Hermione*, de Lully).
1678.—Primera ópera alemana, *Adam und Eve* de Theile.
1683.—Nacimiento de Juan Felipe Rameau, muerto en 1764.
1685.—Nacimientos de Juan Sebastián Bach y de Handel, muertos en 1750 y 1759.
1691.—*Rey Arturo*, de Purcell.
1700.—*Sonatas Bíblicas*, de Kuhnau.
1708.—Teatro alemán permanente en Viena.
1712.—Nacimiento de Juan Jacobo Rousseau, muerto en 1778.
1714.—Nacimiento de Gluck, muerto en 1787.

1728.—*Musikalische Patriot,* de Mattheson.
1729.—*La Pasión según San Mateo,* de Bach.
1732.—Nacimiento de Francisco José Haydn, muerto en 1809.
1733.—*Serva Padrona,* de Pergolese.
1734.—*Stabat Mater,* de Pergolese. Primera Sinfonía de Sammartini G. B.
1741.—*Mesías,* de Handel.
1742.—Primeras Sonatas, de Felipe Manuel Bach.
1745.—*Wurtemburg - Sonaten,* de Felipe Manuel Bach.
1749.—Nacimiento del poeta alemán Gœthe, muerto en 1832.
1754.—Sinfonías de Francisco José Gossec.
1756.—Nacimiento de Mozart, muerto en 1791.
1762.—*Orfeo,* de Gluck.
1770.—Nacimiento de Beethoven, muerto el 26 de marzo de 1827.
1771.—*Zémire et Azor,* de Grétry.
1772.—*Ifigenia en Aulide,* de Gluck.
1774.—Nacimiento de Spontini, muerto en 1851.
1776.—Nacimiento de E. T. A. Hoffmann, muerto en 1822.
1778.—*Sinfonía Parisiense,* de Mozart.
1784.—*Sinfonía de la Logia Olímpica,* de Haydn. — Nacimiento de Spohr, muerto en 1859.
1785.—*Fígaro,* de Mozart.
1786.—Nacimiento de Carlos María de Weber.
1787.—Primera representación en Praga del *Don Giovanni* de Mozart.
1788.—Nacimiento de Arturo Schopenhauer, muerto en 1860.
1791.—*La Flauta Mágica,* de Mozart.
1792.—Nacimiento de Rossini, muerto en 1868.
1795.—Nacimiento de Marschner, muerto en 1861.
1797.—Nacimiento de Donizetti, muerto en 1848 y de F. Schubert, muerto en 1828.
1799.—Nacimiento de Halévy, muerto en 1862, y de Enrique Heine, muerto en 1856.
1801.—Nacimiento de Vincenzo Bellini, muerto en 1835.
1803.—Nacimiento de Lortzing, muerto en 1851, y de Berlioz, muerto en 1869.
1804.—*Sinfonía Heroica,* de Beethoven.
1805.—*Fidelio,* de Beethoven.
1807.—*La Vestal,* de Spontini. *Joseph,* de Méhul.
1809.—*Fernando Cortes,* de Spontini. — Nacimiento de Mendelssohn, muerto en 1847. Nacimiento de Chopin.
1810.—Nacimiento de Ricardo Schumann, muerto en 1856.
1811.—Nacimiento de Franz Liszt.
1813.—El 22 de mayo, nacimiento de Ricardo Wágner en Leipzig. El 9 de octubre, de José Verdi, en Roncole (Parma).
1816.—Weber encargado de fundar el teatro alemán de Dresde. — *Faust,* de Spohr. — *El Barbero de Sevilla,* de Rossini.
1819.—*El Mundo como Voluntad y Representación,* de A. Schopenhauer.

1820.—*Preciosa*, de Weber. *La Vida por el Zar*, de Glinka.
1821.—*Freischütz*, de Weber.
1823.—*Euryanthe*, de Weber.
1824.—*Novena Sinfonía*, de Beethoven.
1825.—*La Dama Blanca*, de Boieldieu.
1825-7.—Ultimos Cuartetos de Beethoven.
1826.—*Oberón*, de Weber. — Overtura del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn. Muerte de Weber.
1828.—*La Muda de Portici*, de Auber. *El Vampiro*, de Marschner. Muerte de Franz Schubert.
1829.—*Guillermo Tell*, de Rossini. — *El Templario y La Judía* de Marschner. — *Sinfonía Fantástica*, de Berlioz. — Overturas para gran orquesta, de Wagner.
1830.—*Romeo y Julieta*, de Bellini.
1831.—*Roberto el Diablo*, de Meyerbeer. *Norma*, de Bellini.
1833.—*Hans Heiling*, de Marschner.
1835.—*La Judía*, de Halévy.
1836.—Primera representación de *La Prohibición de Amar*, de Wágner. — *Los Hugonotes*, de Meyerbeer.
1837.—*Tzar y Carpintero*, de Lortzing.
1840.—*Hans Sachs*, de Lortzing. — *Rienzi*, de Wágner.
1841.—*Navío Fantasma*, de Wágner. — *Stabat Mater*, de Rossini.
1844.—*Hernani*, de Verdi.
1845.—*Tannhauser*, de Wágner.
1847.—*Elías*, de Mendelssohn.
1848.—*Lohengrin*, de Wágner.
1849-57.—*Poemas Sinfónicos*, de Liszt. — Muerte de Chopin.
1851.—*Rigoletto*, de Verdi.
1853.—Wágner comienza la composición de *El Oro del Rhin*. *El El Trovador* y *La Traviata*, de Verdi.
1854.—*El Oro del Rhin* de Wágner y comienzo de la composición de *La Walkiria*. — Nacimiento de Humperdinck.
1856.—*La Walkiria*, de Wágner.
1858.—*El Barbero de Bagdad*, de Peter Cornelius. — Nacimiento de G. Puccini.
1859.—*Tristán e Iseo*, de R. Wágner. — *Faust*, de Gounod.
1861.—Famosa representación de *Tannhauser*, en París.
1862.—*Santa Isabel*, de Liszt.
1863.—Nacimiento de Pedro Mascagni.
1864.—Nacimiento de Ricardo Strauss.
1867.—*Maestros Cantores*, de R. Wágner. — *Don Carlo*, de Verdi.
1868.—*Dalibor*, de Smetana. — *Mefistófeles*, de Arrigo Boito.
1869.—*Siegfried*, de R. Wágner.
1871.—Fundación de las primeras asociaciones wagnerianas en Alemania. — Muerte de Auber. — *Aída*, de Verdi.
1872.—*El Nacimiento de la Tragedia del espíritu de la música*, de Federico Nietzsche. — Colocación de la primera piedra del teatro de Bayreuth.
1873.—Inauguración del teatro de Wágner, en Bayreuth.

1874.—*El Crepúsculo de los Dioses*, de Wágner. — *Las Campanas de la Catedral de Estrasburgo, de Lizst.* — *Requiem*, de Verdi. — *Boris Godunow,* de Mussorgsky.
1875.—*Carmen,* de Bizet.
1876.—Primeros festivales wagnerianos en Bayreuth.
1877.—*Samson y Dalila,* de Saint - Saens.
1882.—*Parsifal,* de R. Wágner.
1883.—El 13 de febrero muere R. Wágner, en Venecia.
1886.—El 31 de julio muere Franz Liszt.
1887.—*Otello,* de Verdi.
1890.—Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak.—*Muerte y Transfiguración* de R. Strauss. — *Cavalleria Rusticana*, de P. Mascagni.
1893.—*Falstaff,* de Verdi.
1894.—*Hansel y Gretel,* de Humperdinck.
1896.—Muerte de Antón Bruckner, autor de ocho grandes sinfonías para orquesta. — *Los Hijos del Rey*, de Humperdinck. — *La Bohéme,* de Puccini.
1897.—Muerte de Johannes Brahms, nacido en 1833, fecundo compositor alemán.
1901.—El 27 de enero, muerte de Giuseppe Verdi.
1902.—*Pelleas et Melisande,* de Claudio Debussy.
1905.—*Salomé,* de R. Strauss.
1914.—La obra de Wágner pasa al dominio común. Estallido de la guerra universal.
1918.—Muerte de Claude Debussy y de Arrigo Boito.

ÍNDICE ALFABÉTICO

De autores citados y cosas notables

C

D

E

F

G

H

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

